
SIGILL : COLL : HARVARD : CANTAB : NOV : ANGL : 1650.
CHRISTO ET ECCLESIAE



HISTOIRE

DE LA

PEINTURE FLAMANDE

Brux. — Typ. de A. Lacroix, Verboeckhoven et C[ie], r. Royale, 3, impasse du Parc.

HISTOIRE

DE LA

PEINTURE FLAMANDE

DEPUIS SES DÉBUTS JUSQU'EN 1864

PAR

ALFRED MICHIELS

TOME SIXIÈME

CET OUVRAGE CONTIENT
L'HISTOIRE DE LA PEINTURE HOLLANDAISE
JUSQU'A
LA SÉPARATION DES DEUX ÉCOLES

SECONDE ÉDITION

PARIS
LIBRAIRIE INTERNATIONALE
15, BOULEVARD MONTMARTRE, 15
Au coin de la rue Vivienne
A. LACROIX, VERBOECKHOVEN ET Cie, ÉDITEURS
A BRUXELLES, A LEIPZIG ET A LIVOURNE

1868

AVANT-PROPOS

Quand j'ai commencé cette nouvelle édition, j'ai cru pouvoir faire tenir en six volumes toutes les annales de la peinture flamande. Mais une histoire si longue, si peu étudiée, qui concerne tant d'hommes, de faits et d'ouvrages, est comme un abîme que n'ont pas fouillé les plongeurs : chaque fois qu'on y descend, on en sort avec des perles et des branches de corail. La tâche du narrateur s'agrandit sans cesse : il ne peut sacrifier, mettre à l'écart ces précieuses dépouilles arrachées au gouffre du passé. Elles remplissent des lacunes, elles forment de nouvelles séries dans l'immense collection rétrospective, où chaque production, chaque circonstance importante doit avoir son rayon, sa case et sa place.

Et non seulement on ne peut omettre et négliger les renseignements jadis inconnus, mais on ne peut mesurer d'une main avare l'espace qu'on leur accorde. Précisément parce qu'ils sortent des ténèbres, des régions de la mort et de l'oubli, on doit les présenter au lecteur avec le plus grand soin, les exposer, les mettre en relief avec une attention extrême, pour que la lumière se fasse dans les esprits, que l'intérêt

accompagne l'historien et que les réchappés du tombeau soient acceptés comme des personnages réels. A tous les faits patiemment découverts, à toutes les assértions et interprétations, il faut joindre les preuves; autrement on aurait l'air de parler comme un oracle, et les sceptiques affirment que le temps des oracles est passé.

La méthode d'exposition qui m'a paru la meilleure, et que j'ai adoptée pour ce motif, ne me permet pas d'ailleurs de renfermer mon sujet dans des limites arbitraires. Cette méthode consiste à recueillir et absorber tous les textes originaux, tous les faits, tous les détails qui ont de l'importance ou offrent un intérêt quelconque, ne fût-ce qu'un intérêt de lecture. Quand on traite une matière où abondent les documents, on peut choisir, élaguer; quand il y a disette d'informations, au contraire, quand le vague, les fausses anecdotes, les contes ridicules, les traditions fabuleuses ont envahi le domaine historique, ont tenu lieu de science et d'études, il faut enregistrer, grouper, interpréter sans distinction, sans élimination, les renseignements positifs qui surviennent ou que l'on découvre. Chacun d'eux a sa valeur, chacun d'eux éclaire dans une certaine mesure les ténèbres des vieilles époques. Là où je n'ai pu moissonner, j'ai donc glané; mon ouvrage renferme donc tout ce que l'on peut connaître sur l'histoire de la peinture flamande: les revues, les brochures, les livres spéciaux ne con-

tiennent pas un épi que je n'aie ramassé, lié et engrangé avec ma propre récolte. Cherchez, si bon vous semble; vous ne trouverez que du fatras, que de la paille inutile. Pour en savoir davantage, il ne reste qu'à fouiller les archives, à explorer les cabinets peu connus des amateurs, à profiter des ventes publiques et des hasards du commerce pour étudier les tableaux qui m'ont échappé.

Je suis donc absolument contraint d'élargir mon cadre, de publier huit volumes au lieu de six. J'aborde seulement à la fin du sixième la grande école d'Anvers, le principal honneur de la peinture flamande; non pas que je la mette au dessus de l'école des Van Eyck : celle-ci a fondé avec une puissance et une grâce merveilleuses l'art du coloris, non seulement dans les Pays-Bas, non seulement dans toutes les contrées du Nord, mais en Espagne, les premiers peintres espagnols ayant suivi pas à pas, pendant plus de cinquante ans, les glorieux initiateurs de la Flandre. Quelle que soit mon admiration pour le quinzième siècle, je ne puis néanmoins contester un fait évident : c'est que les grands hommes de cette époque sont moins connus, moins appréciés, moins populaires, moins illustres, dans le sens rigoureux du mot, que les peintres du dix-septième.

Eh bien, quand j'ai entrepris le livre actuel, l'histoire de cette brillante école n'avait jamais été exposée dans son ensemble : on n'avait même fait

aucune tentative à cet égard ; je dirai mieux, il n'existait aucun travail préparatoire sur les élèves, imitateurs et graveurs de Rubens. Il y a des noms que j'ai imprimés pour la première fois. Les œuvres de cette nombreuse pléiade pittoresque se trouvent cependant partout, ornent toutes les galeries publiques et toutes les collections privées. Son influence durait et dure encore : chaque jour, les artistes de notre époque demandent des conseils aux morts illustres qui furent ses héros, et leurs toiles magnifiques forment un enseignement perpétuel. Pas un écrivain pourtant ne l'avait jugée digne d'une étude suivie : ses annales étaient comme une lande inculte, où poussaient pêle-mêle toutes sortes d'idées fausses, de récits chimériques, d'attributions insensées. Plus rapprochée de nous, elle semblait mieux connue que les autres phases de la peinture flamande, et ne l'était pas davantage. Une foule de renseignements authentiques sont venus le prouver. Dates, circonstances biographiques, rapports des artistes entre eux, jugements sur leurs œuvres, rien n'a pu subsister : il a fallu tout détruire, pour tout édifier sur des bases nouvelles. La partie de mon livre qui concerne les peintres d'Anvers ayant été réimprimée en 1854, j'avais creusé une seconde fois le sujet à cette occasion; mes récents voyages m'ont permis d'approfondir encore la matière. En 1865, j'ai rapporté d'Allemagne quinze cents pages de notes.

LIVRE TROISIÈME

ÉCOLES DU SEIZIÈME SIÈCLE

(SUITE.)

CHAPITRE XXII

BARTHÉLEMY SPRANGER

Enthousiasme croissant pour la manière italienne. — Denis Calvaert se naturalise dans la Péninsule. — Naissance de Barthélemy Spranger à Anvers. — Il a pour premier maître Jean Mandyn. — Bizarres événements de sa jeunesse. — Son imprudence le met, à Paris, en danger de mort. — A Milan, un compatriote lui vole sa bourse et ses hardes. — Il s'empoisonne à Parme, après une lutte acharnée contre le neveu de son maître. — Son type même annonce un violent caractère. — Le sort lui devient plus propice dans la ville de Rome. — Pie V le nomme son peintre officiel. — Caractère de ses œuvres : affectation, exagération, manière théâtrale, puissance et mauvais goût.

Une fois que l'homme est entré dans une route quelconque, il s'échauffe et s'anime peu à peu, comme ces voyageurs que la marche exalte. Tranquille d'abord et maître de lui-même, il cesse bientôt de se dominer. Son ardeur croissant de minute en minute, il va, il va toujours, il aspire à l'infini. On serait

tenté de croire que rien ne peut désormais ni suspendre sa course, ni changer sa direction. Mais les lois de notre nature physique et morale limitent l'entraînement : il est de certaines bornes devant lesquelles l'esprit humain s'arrête, pour ainsi dire, malgré lui. La froideur prend alors la place de l'exaltation ; les dieux qu'on encensait la veille ne paraissent plus que des idoles, les principes pour lesquels on eût sacrifié son existence deviennent des sujets de raillerie. Le mouvement de l'histoire, comme celui de la mer, se fait par une suite d'ondulations et ne ressemble point au cours régulier, tranquille, silencieux, des fleuves et des rivières.

Les artistes flamands avaient d'abord été à la découverte au delà des Alpes. Ils voulaient apprécier par eux-mêmes cet art déjà glorieux, que leur vantaient si fort les marchands italiens : puis, comme ils vivaient dans une époque pleine d'enthousiasme et de jeunesse, ils emportaient avec eux l'espoir de s'instruire et de se perfectionner. Mais ils n'avaient certes pas le projet de renier leur pays, d'abjurer leur goût national. Rome et Florence avaient mieux compris l'organisation du corps humain, mieux étudié ses mouvements que les écoles du Nord ; elles en retraçaient les formes, les attitudes, avec plus de largeur, d'élégance et de sûreté. Un voyage au bord du Tibre et de l'Arno pouvait donc être utile à cet égard. L'admiration, par malheur, dégénéra bientôt en un fol engouement. Les peintres néerlandais s'établirent dans la Péninsule qu'ils visitaient d'abord; ils prolongèrent insensiblement leur résidence et devinrent presque honteux de leur origine. Un cer-

tain nombre d'entre eux oublièrent même tout à fait leur patrie, comme le célèbre Denis Calvaert.

Né à Anvers en 1545, il était âgé de vingt ans, lorsqu'il prit la route du sud. Pendant qu'il visitait Bologne, son intéressante conversation et ses talents de musicien charmèrent une illustre famille de l'endroit, les Bolognini. Ces riches protecteurs des arts lui offrirent la table et le logement pour le fixer près d'eux. Il put dès lors travailler sans inquiétude, laisser son génie grandir sans contrainte, comme un enfant heureux et libre. Son adresse se développa de jour en jour, et son nom finit par être connu dans toute l'Italie. Quoiqu'il fût d'un caractère impétueux et rudoyât ses élèves, qui sortaient quelquefois ensanglantés de ses mains, la jeunesse se pressa aux portes de son atelier. Il forma entre autres disciples l'Albane, Dominiquin et le Guide, frayant la route où s'avancèrent bientôt après les Carrache. A sa mort, survenue en 1619, une multitude de peintres distingués escortèrent sa dépouille, les poètes du lieu célébrèrent son mérite dans des stances funèbres. Il avait adopté complétement la manière italienne, de sorte que la Belgique peut revendiquer sa gloire, mais non lui assigner une place parmi les artistes néerlandais. L'historien doit le traiter comme un enfant prodigue, qui n'est jamais revenu sous le toit paternel (1). L'homme dont nous allons nous occuper

(1) Voyez sur Denis Calvaert une brochure très bien faite, par l'abbé De Haerne (Gand, 1847). — Parmi les peintres flamands qui abandonnèrent pour toujours leur patrie et se naturalisèrent au delà des Alpes, un des plus célèbres fut Jean van der Straeten (en latin *Stra-*

se montra moins docile en face du génie méridional.

Dans une des rues commerçantes d'Anvers tenait boutique, au seizième siècle, un brave et digne homme, appelé Joachim Spranger. Il ne manquait ni d'intelligence ni de savoir. Poussé par le désir de connaître le monde, il avait jadis abandonné la Flandre et visité maint pays, recueillant sur son passage les leçons de l'expérience. Rome le charma; il y vécut plusieurs années près de son oncle paternel, qui s'y livrait au négoce. Pendant que Charles-Quint assiégeait Tunis, en 1535, cet oncle ayant fait des affaires sur les côtes de Barbarie, son neveu l'accompagna et eut ainsi l'occasion de voir sans péril ces plages inhospitalières. Dans la ville aux sept collines, il avait noué des relations avec les peintres flamands qui l'habitaient, avec Michel

danus), appelé Strada et Stradano par les Italiens, Stradan par les Français. Né à Bruges en 1536, après avoir étudié tout jeune sous les yeux de son père, continué son éducation et même débuté comme peintre à Anvers, il prit la route d'Italie, passa quelques temps en France, puis arriva sur le sol où il devait perdre son caractère indigène. S'étant lié à Rome avec Francesco de Salviati, peintre florentin, il adopta entièrement sa manière. Vasari l'employa beaucoup dans ses immenses travaux. Les princes lui demandèrent souvent des cartons de tapisseries. Son pinceau rapide ornait en quelques mois plusieurs salles. Il exécuta d'un seul coup, dans les appartements de Cosme de Médicis, cent dix-huit tableaux, retraçant des épisodes de chasse et de pêche, lesquels ont tous été gravés. Jean van der Straeten mourut à Florence, le 3 novembre 1605. La Belgique peut se faire honneur de lui avoir donné le jour, mais il ne doit point figurer dans l'histoire de l'art national, puisqu'il avait dépaysé son imagination et donné à son style une physionomie étrangère.

Coxie, par exemple, en sorte que les arts ne lui étaient pas tout à fait inconnus. Mais l'amour du pays natal vint lui rappeler la bière écumante, les grasses prairies d'Anvers et le miroir mouvant de l'Escaut. A son retour, il prit pour femme Anna Roeland, qui lui donna trois fils, et, depuis lors, il vivait tranquille au milieu de la cité pittoresque, où les marchands affluaient de toutes les parties du monde.

Un chagrin troublait pourtant le repos qu'il goûtait près du foyer domestique. Le plus jeune de ses enfants, Barthélemy, né le 21 mars 1546, et alors âgé de onze ans, ne montrait aucune aptitude pour le commerce. Joachim voulait lui faire tenir ses livres, mais le gaillard couvrait de dessins toutes les marges. Quand son père venait examiner les comptes, au lieu d'une balance régulière et d'une addition sans faute, il apercevait un Suisse battant du tambour, un homme d'armes à cheval, un cerf en pleine course, une jeune personne effeuillant des marguerites. Le sang lui montait au visage, et il cherchait son polisson de fils pour lui tirer les oreilles. Mais les châtiments étaient superflus; le drôle n'en tenait compte; et lorsque, le lendemain, son père lui demandait le travail de sa journée, il n'avait à lui offrir que têtes grimaçantes, ours dressés par des bateleurs, vieilles femmes tournant leur rouet ou gamins se prenant au cheveux. Le bonhomme perdit patience, et un jour il maltraita si fort le pauvre espiègle, que Barthélemy se sauva dans la rue; son père l'y poursuivit, le bâton levé; mais en sortant de sa boutique, il se heurta contre un de ses amis qui passait par là.

C'était le peintre Jean Mandyn, vénérable vieillard âgé de quatre-vingt-neuf ans, auquel la régence faisait une pension pour des services autrefois rendus. Il était né à Harlem en 1468 (1), mais s'était fixé à Anvers. Les bouffonnes peintures où il imitait la manière de Jérôme Bosch avaient eu un grand succès parmi les joyeux citadins. Nos deux personnages s'arrêtèrent face à face, et l'artiste demanda au négociant d'où lui venait sa colère.

— D'un motif bien naturel, s'écria Joachim. Au lieu de supputer mes gains et mes pertes, ce niais ne barbouille-t-il pas mes registres de croquis intolérables? Venez, mon cher, venez voir; vous comprendrez mon exaspération.

Mandyn entra dans la boutique, et regarda les esquisses d'un œil impassible.

— Mon ami, lui-dit, le mal n'est pas grand; mais puisque vous vous irritez à ce point, je ferai ce qui dépendra de moi pour vous tirer de peine. Je suis justement seul; envoyez-moi votre garçon, il nettoiera mes pinceaux et me rendra quelques petits services.

Le lendemain matin, Barthélemy Spranger entrait chez lui (2); mais le vieillard mourut au bout

(1) Et non pas en 1568, comme Jacques de Jongh l'a mis en note dans l'édition de Van Mander, publiée par lui en 1764. Ce dernier biographe pense qu'il y a eu un autre artiste nommé Mandyn, wallon d'origine, qui habitait aussi Anvers, durant les années 1536, 1537 (tome Ier, page 236).

(2) Les archives de la corporation de Saint-Luc, à Anvers, confirment ce renseignement donné par Karel van Mander : les *Liggeren* constatent que Barthélemy Spranger entra comme élève, en 1557, dans l'atelier de Jean Mandyn; le néophyte n'avait alors que onze ans.

de dix-huit mois, en sorte que le jeune drôle revint dans la maison paternelle. C'était le commencement de ses longues aventures. Un ami de Joachim le plaça chez un autre artiste, chez ce François Mostert ou Mostaart, que nous avons vu recevoir les corrections de Patenir en goguette. Il décéda par malheur quinze jours après l'arrivée du gamin dans sa demeure. Il lui avait témoigné de l'intérêt et donné quelques leçons. Gilles Mostaart, frère du précédent, auquel Barthélemy devait cet emploi, vint encore à son aide; il le fit agréer pour deux ans par un certain Cornélis van Dalem, jeune homme riche, qui, avec la permission de sa famille, s'était donné le plaisir d'apprendre la peinture. Il fut charmé de l'adresse que Spranger avait acquise, et, au moment du départ, lui offrit de rester à son service encore deux autres années, ce qu'il accepta de grand cœur.

Il menait effectivement dans cette maison la vie la plus agréable et n'avait que trop de loisir. Van Dalem peignait rarement; il cultivait le paysage, et, lorsqu'il avait terminé un tableau, il s'adressait à Gilles Mostaart, à Beukelaer et à d'autres artistes pour les figures qu'il voulait y introduire. Il exigeait de Barthélemy une seule chose : que ses couleurs et son chevalet fussent en place, quand le désir de travailler lui prenait par hasard. Il lui demandait aussi quelquefois son aide; mais, hors de là, Spranger pouvait employer ses journées comme bon lui semblait. On pense bien que la paresse du gentilhomme exerçait quelque influence sur le serviteur.

Il ne perdait pas néanmoins tout son temps. La

maison renfermait une de ces grandes bibliothèques auxquelles l'on attachait jadis tant de prix. Elles formaient comme un sanctuaire domestique; placées dans l'endroit le plus calme, le plus retiré de l'habitation, elles servaient d'asile contre les fausses pensées, contre les vains orages du monde. Une clématite, symbole de paix et de fraîcheur, suspendait ses guirlandes autour de la fenêtre et ne laissait tomber qu'un jour mystérieux. La bibliothèque de Van Dalem contenait un bon nombre d'histoires, de poëmes et de romans. Libre d'inquiétudes, n'ayant point de travail obligatoire, Barthélemy les dévorait. Plus tard, ces lectures devaient lui servir, mais il ne pensait alors qu'à satisfaire son ardente curiosité. A son âge, rien ne diminue la puissance de l'illusion : les créatures chimériques du poëte émeuvent, séduisent comme des réalités.

Spranger avait néanmoins un souci, car il faut toujours qu'un petit nuage traverse le plus beau ciel. Il lui paraissait humiliant que son maître cherchât des secours au dehors pour terminer ses tableaux; il aurait voulu les finir à eux deux, sans sortir de l'atelier. Cette préoccupation le tourmenta si bien qu'il résolut d'apprendre à tracer lui-même les figures. Il y était, du reste, moins poussé par l'affection que par une vanité personnelle, car le terme de son engagement approchait. Parmi ses connaissances se trouvait un nommé Jacques Wickran, natif de Spire et disciple du fameux graveur Boksberger; le jeune homme lui demanda conseil.

— Mon cher, lui dit l'Allemand, vous avez besoin d'une ferme résolution. Au mois de novembre vous

serez libre; eh bien, quittez alors votre maître et retournez chez votre père. Là, ne songez qu'à vous rendre fort sur le dessin. Travaillez sans relâche pendant cet hiver; le 1er mars nous partirons ensemble pour la France. Vous avez dix-huit ans, il faut voir le monde.

On était alors en 1564. Le futur grand homme suivit exactement cette ligne de conduite. Il prit les gravures de Parmentius et de Frans Floris qu'il jugeait excellentes, et, se servant de la craie et du fusain, les copia sur du papier bleu : c'était le meilleur moyen de ne s'occuper que des lignes. Il tâcha ensuite de travailler sans modèles, épreuve qui réussit au delà de son attente. Elle lui inspira le désir de faire le même essai avec des couleurs; toutefois, comme le moment de son départ n'était pas éloigné, il ajourna cette tentative.

Enfin il quitta Anvers pour Paris. Le peintre de la reine mère le prit à son service. Le chroniqueur flamand nomme ce peintre Marcus, et dit que la miniature formait sa spécialité. L'histoire de l'art en France n'étant pas mieux connue que celle de l'art dans les Pays-Bas, on ne trouve aucun détail sur Marcus. Pendant six semaines, l'unique tâche de son élève fut de copier ses esquisses. Un tel labeur ne lui convenait guère, car il sentait déjà fermenter en lui toute l'audace anversoise. Or, comme son maître habitait un vaste logis aux murailles blanches, Spranger, dans ses heures de loisir, en couvrit de dessins les parois. Le miniaturiste, qui les trouvait à son goût, le laissa faire. Il appela ensuite la personne qui l'avait recommandé, lui montra ces vives

ébauches et lui dit : « Ma demeure, comme vous le voyez, n'est pas assez spacieuse pour la verve de ce jeune homme ; il faudrait le conduire ailleurs, chez un peintre d'histoire. »

Barthélemy passa donc sous la tutelle d'un nouveau guide. C'était un homme doux et honnête, mais sans talent. Dès le premier jour, il plaça notre artiste devant un panneau tout prêt, haut de six palmes, lui donna un pinceau et des couleurs, puis le chargea d'exécuter une scène de l'Ancien ou du Nouveau-Testament. Le jeune Anversois perdit contenance ; il n'avait jamais essayé de peindre l'histoire et ne pouvait débuter en faisant seul un tableau. Connaissant très peu la langue française, il garda le silence et feignit de ne pas savoir ce que son maître voulait dire. Grand embarras de celui-ci ! la pantomime vient à son aide, mais ses gestes ne produisent aucun effet. Alors, en désespoir de cause, il prend des gravures dans un bahut, les place devant Spranger ainsi que des modèles à choisir ; puis s'éloigne et le laisse se tirer d'affaire.

Le novice jeta d'abord les yeux autour de lui, comme un homme qui cherche du secours : sa vue tomba justement sur une œuvre de son maître ; elle le fit sourire et lui donna quelque espérance. Taillant un fusain, il se mit à crayonner sur du papier bleu une Résurrection du Messie, où l'on voyait les gardiens de la tombe accablés par la terreur. Il l'ébaucha ensuite et, comme les jours devenaient plus longs, il eut bientôt fini son travail, au grand contentement du barbouilleur qui le lui avait imposé. Quelques artistes de son pays l'ayant vu, lui donnè-

rent aussi de brillants éloges. Ce premier succès lui fit concevoir une haute opinion de lui-même : celui de deux ou trois autres panneaux l'augmenta si bien, qu'il résolut de se mettre en route pour Lyon, accompagné du fidèle Wickran. A l'estime qu'on lui témoignait, il était persuadé que partout les peintres lui offriraient de l'ouvrage et qu'il pourrait ainsi aller de ville en ville. Disant adieu à son chef d'atelier, qui eût bien voulu le retenir, il s'occupa des préparatifs que nécessitait son voyage.

Mais sa destinée lui réservait les plus singulières aventures. Ne se sentant pas bien, il se fit saigner au bras gauche, sur un avis qu'on lui donna. Il aurait dû ensuite garder la chambre et se tenir tranquille. Malheureusement l'idée lui vint de jouer à la paume, et il se hâta de contenter son désir. Le voilà donc armé d'une raquette, sautant, courant, frappant des deux mains, attirant les yeux par ses prouesses. Son bras malade ne tarda point à se gonfler. Il quitta la salle d'un air un peu moins avantageux, et une violente fièvre le saisit. Bientôt on désespéra de ses jours, lui-même se crut près du terme fatal. Jeune comme il l'était cependant, la mort avait peine à le terrasser; il lutta, il languit très longtemps sur sa couche d'infortune; la nouvelle du danger qui le menaçait finit par atteindre Anvers et la maison de son père. Joachim envoya aussitôt à un marchand de Paris une lettre, où il le priait d'aller voir son fils, d'examiner son état, et, si ses forces lui permettaient d'endurer la voiture, de le faire transporter dans sa ville natale. Ce projet n'obtint pas l'assentiment de Barthélemy. Revenir d'une façon tragique

et lamentable, quelques mois après son départ, lui qui s'était éloigné plein d'espérances, qui avait hautement et imprudemment affiché son ambition, il ne pouvait admettre un plan pareil et son orgueil s'en révoltait. Il quitta donc son lit à tout hasard, puis se traîna vers le coche de Lyon, où il roula plusieurs jours, croyant sans cesse entendre la patache humiliante qui devait le ramener dans son pays.

Ce coup d'audace le sauva; en quittant la voiture, il était mieux et ne tarda pas à se remettre. Plusieurs artistes de Lyon vinrent, pour surcroît de bonheur, lui offrir du travail. Non seulement il n'accepta point leurs propositions, mais elles le remplirent d'une telle vanité, elles augmentèrent si fort sa bonne opinion de lui-même, qu'il ne douta plus de rien. Ce qu'il avait imaginé se réalisant ainsi dès le premier abord, il crut que le monde lui appartenait, et, le troisième jour, il se mit en route pour Milan.

Il traversa donc les Alpes comme un second Annibal, mais ne débuta point par des victoires. Une fois dans la cité lombarde, il attendit à l'auberge les peintres du pays. Aucun ne venait. Une semaine, puis deux, puis trois s'écoulèrent : personne ne s'informait de lui. Voyant son espoir déjoué, il fallut bien qu'il se présentât lui-même chez les artistes. Partout on refusa son aide, et les sourires, les politesses, les coups de chapeau lui demeurèrent inutiles. Les Italiens dès lors baissèrent beaucoup dans son esprit : il les maudissait et les calomniait de la meilleure foi du monde, en regagnant son hôtel.

Là, quelqu'un s'efforçait de ranimer ses espérances : c'était un de ses compatriotes, qui était venu

se loger dans le même établissement. Il lui avait confié qu'il devait sous peu recevoir une forte somme, mais que pour le quart d'heure il n'avait pas le sou. L'artiste payait donc sa dépense et finit même par lui prêter de l'argent. Un beau cadeau devait être le témoignage de sa gratitude. Les choses allèrent très bien, jusqu'au moment où ce saigneur de bourses vit l'escarcelle de l'Anversois réduite à l'extrémité. Il jugea dès lors superflu de lui tenir compagnie : un matin donc, il se leva plus tôt que le soleil et, se glissant au milieu de la rosée, délogea sans tambour ni trompette. Dans son chagrin d'abandonner un homme qui lui avait montré tant de complaisance, il emportait par distraction le manteau, le pourpoint et les autres hardes de Spranger. Ne voulant pas troubler son sommeil, il avait remis les adieux à un autre jour.

Lorsque le peintre flamand s'éveilla, il ne put revenir de sa surprise. L'honnête jeune homme croyait tous ses compatriotes aussi honnêtes que lui. Force lui fut de reconnaître son erreur : il se trouvait sans habits, sans argent, sans occupation, nu et dépouillé, sur une terre étrangère, dont il ne connaissait pas la langue, et cela au milieu de l'hiver. Il écouta le vent des Alpes, qui sifflait dans les rues de la ville et semblait se moquer de sa présomption ; le pauvre artiste rentra en lui-même. Que faire ? Comment sortir de cette position embarrassante ? Il chercha d'où lui venaient les refus qu'il essuyait et se souvint alors que le troisième jour après son arrivée, quelqu'un lui demandant s'il peignait à fresque, il avait répondu que non. Or, c'était la manière généralement

adoptée en Italie. Cette circonstance lui expliqua ses mésaventures : on le regardait comme un homme tout à fait inutile. Et cependant il ne pouvait entreprendre une nouvelle étude, dans la misère où il se trouvait. Il lui fallait, avant tout, chercher à vivre.

Mais, en abaissant notre orgueil, le malheur nous prépare des ressources. Les plus hautains fléchissent le genou devant la tyrannie du sort et ne le bravent qu'à la dernière extrémité. Amolli par la douleur ou l'inquiétude, l'homme accepte avec résignation ou avec joie ce qui eût précédemment fait naître ses dédains. Le superbe Anversois fut donc charmé d'être recueilli pendant plusieurs semaines chez un noble de la ville. Au bout de ce temps, il vint à connaître un jeune peintre de Malines, qui le garda deux ou trois mois dans son atelier, où il apprit tout ce qu'il ignorait.

Le travail lui rendit l'espérance : il quitta Milan et s'achemina vers Parme. Là, s'étant adressé au peintre Bernardo Gatti (1), élève du Corrége et fort habile, quoique déjà très vieux, il fut accepté par lui. D'après les conditions de son engagement, il devait rester deux ans sous les ordres de ce nouveau maître et ne recevoir qu'un faible salaire. Désirant surtout se perfectionner, Spranger ne balança point à entrer chez Bernardo, et l'on pouvait croire qu'il inaugurait ainsi une période de tranquille étude. Mais sa violence fit encore mentir ces heureux pronostics.

(1) Surnommé *Sojaro*, ou le Tonnelier, parce que son père fabriquait des futailles. Il mourut en 1575.

Trois mois après son arrivée, il s'occupait un jour avec le neveu de son maître, Gervasio Gatti, à orner la coupole qui surmonte l'église Notre-Dame *della Steccata*. Une vive chaleur appesantissait l'air, et pas le moindre nuage ne flottait dans l'abîme des cieux. Les compagnons de travail jasaient en maniant leur pinceau, quand ils se prirent de querelle. Placés à une si grande hauteur, personne ne pouvait ni les voir, ni les entendre, ni les calmer. La dispute alla donc son train, et ils finirent par se battre. Telle était leur rage, que, pendant une heure, ils s'accablèrent mutuellement de coups. Alors, fatigués, meurtris, hors de haleine, ils tombèrent tous les deux sur leur échafaudage, à moitié morts et couverts du sang. Notre artiste fut le premier qui se remit un peu; une idée de précaution, peut-être même de vengeance, brilla comme un éclair dans son cerveau. Il se traîna tant bien que mal à un étage supérieur du mobile édifice, où étaient pendus son manteau et son poignard. Quand il eut en main l'arme redoutable, il songea qu'il pourrait terminer promptement la lutte, si elle recommençait. Une autre préoccupation toutefois se mêlait à ses idées belliqueuses : il éprouvait les tortures de la soif la plus cruelle. La chaleur avait augmenté pendant leur combat, le ciel rayonnait comme une voûte de métal brûlant, et le malheureux jeune homme, épuisé par la fatigue, sentait couler des torrents de feu dans ses veines. Un seau que l'on avait rempli de chaux délayée fixa son attention : la chaux s'était précipitée au fond du vase, et une eau verdâtre, mais claire, surnageait. Barthélemy, sans pousser plus loin la réflexion, but à

longs traits de ce liquide empoisonné, comme d'un breuvage délicieux, puis revint sur le théâtre de ses fureurs.

Son antagoniste avait à son tour repris un peu de force : il souleva ses paupières et lui lança un coup d'œil plein de haine, mais ne témoigna aucun désir de renouveler la bataille. Ils s'étaient donné mutuellement leur compte et n'avaient pas de reproches à se faire. Notre artiste descendit alors l'escalier du dôme ; mais, avant qu'il fût en bas, un frisson courut sur tous ses membres : c'était une fièvre atroce qui le saisissait. Il n'eut que le temps d'aller demander asile à un peintre obscur, et de se mettre au lit ; pendant plus de trois semaines, il y resta enchaîné par la douleur et donnant de sérieuses inquiétudes pour ses jours. Sa santé robuste triompha encore du mal. Quand les effets du poison eurent disparu, il se garda bien de rentrer chez son maître. Il l'aida seulement à peindre quelques arcs de triomphe, pour la joyeuse entrée d'une princesse de Portugal dans la ville de Parme, et se dirigea ensuite vers Rome.

On pense bien que son humeur changeante ne l'y laissa pas vivre tranquille. Après avoir secondé six mois un peintre vulgaire, il demeura quinze jours chez l'archevêque Maximi, d'où il passa chez un coloriste de Tournay, appelé Michel Gioncquoy ; il travailla encore pour ce jeune homme la moitié d'une année, exécutant seul quelques sujets agrestes, car son talent s'était développé au milieu de ses aventures, comme ces fleurs qui croissent dans une nuit d'orage.

Le type même de Barthélemy Spranger annonce

une violente nature, et il n'aurait pas fallu beaucoup de pénétration pour deviner son caractère. Il avait les cheveux crépus, un grand front, des traits accentués, la barbe peu abondante, le regard ferme et comme attristé de pénibles souvenirs; la contraction de la bouche, deux rides et une saillie entre les yeux trahissent le passage d'émotions profondes et indiquent un penchant à la colère. On le voit ainsi représenté sur plusieurs estampes et sur le tableau de Vienne où il s'est peint lui-même.

Tout homme rencontre dans sa vie une grande circonstance qui détermine son sort; le mobile Spranger devait, comme un autre, obéir à cette loi propice ou désastreuse, selon la manière dont elle s'effectue. Il avait tracé un morceau fantastique, représentant une assemblée de sorcières parmi les ruines d'un amphithéâtre, où l'obscurité de la nuit protégeait leurs enchantements; quelques-unes, pour rejoindre leurs compagnes, traversaient l'air sur des manches à balai. L'ouvrage était destiné au signor Spindolo, banquier romain; le prix lui semblant trop fort, l'artiste et le spéculateur se rendirent chez un peintre en miniature alors célèbre, don Julio Clovio, le priant de décider la question. Il acheta le travail pour son propre compte et le paya immédiatement. Or, il était logé dans le palais du cardinal Farnèse, grand amateur des arts; Son Éminence considéra le tableau avec un plaisir extrême. L'acquéreur en était d'ailleurs si satisfait, qu'il engagea notre artiste à venir demeurer près de lui; le cardinal, entrant dans la chambre, appuya ses sollicitations et donna au Flamand sa parole de gentilhomme que, s'il y con-

sentait, son entretien ne lui coûterait pas plus que son loyer. Barthélemy leur témoigna une vive reconnaissance, mais s'excusa en disant qu'il avait promis d'aider un brave jeune homme, d'un esprit peu inventif, que l'on avait chargé de peindre l'autel et la voûte d'une église située hors de Rome : il voulait parler de Michel Gioncquoy.

— Et dans quel lieu se trouve cette église? demanda le cardinal.

— A Saint-Oreste.

— Alors vous êtes libre, s'écria Farnèse; sachez que la colline de Saint-Oreste m'appartient et que les habitants sont mes vassaux. L'endroit a peu d'importance et le travail ne demande pas beaucoup de soins. Vous pouvez laisser votre compagnon se tirer d'affaire tout seul.

Barthélemy ne voulut pas suivre ce plan trop commode, et Son Éminence ayant été demeurer à Caprarolo, les deux peintres s'éloignèrent de Rome. Mais leur départ eut lieu avec pompe. Le banquier, voyant le succès de l'artiste et de l'ouvrage même qu'il avait refusé, avait le cœur gros de sa sottise et voulait absolument posséder un autre épisode nocturne. Il s'épuisait donc en prévenances pour séduire Spranger, et il lui fournit des montures. L'Anversois calmé lui promit alors de peindre avant son retour un morceau du même genre, mais bien supérieur. Lui ayant tenu parole et annoncé que l'œuvre était prête, Spindolo, dans sa joie, réunit toute une escorte de nobles cavaliers, se mit à leur tête et accourut hors d'haleine, mais ivre de plaisir. La Bruyère n'avait-il pas mille fois raison, lorsqu'il écrivait : « Presque

personne ne s'avise de lui-même du mérite d'un autre. »

Spranger travailla quatre mois à Saint-Oreste, peignit la Cène sur le tableau d'autel, et sur la voûte les figures des évangélistes. Après son retour, il s'établit chez le cardinal Farnèse, qui pourvut somptueusement à son entretien, qui le garda trois années dans son palais de Rome. Mais il devait lui donner des marques plus précieuses encore de son estime et de sa bienveillance.

Spranger traçait quelques paysages sur les murailles de sa fameuse villa de Caprarolo, où l'on arrivait en un jour de marche, lorsqu'il le fit subitement revenir. C'était pour le présenter au pape Pie V. Le cardinal entra d'abord avec Clovio chez le souverain pontife, après quoi le jeune artiste fut introduit, eut l'honneur de baiser la mule du Saint-Père et de recevoir sa bénédiction. Pie V lui parla d'un travail qu'il désirait confier à son pinceau, puis le nomma son peintre officiel et le logea dans les appartements du Belvédère, au dessus du Laocoon. Il y exécuta un Jugement dernier sur une grande plaque de cuivre, ayant six pieds de hauteur; on y distinguait plus de cinq cents personnages. Ce tableau ne l'occupa pourtant que quatorze mois. On peut sans doute le voir encore au monastère *del Bosco*, entre Pavie et Alexandrie, ornant la tombe du prince de l'Église qui l'avait commandé.

Quel était donc ce talent qui arrachait Spranger à l'indigence, lui ouvrait la route des honneurs, malgré sa violente nature, et lui obtenait près d'un souverain pontife la glorieuse position où avaient

brillé Michel-Ange et Raphaël? Ce n'était pas un mérite transcendant, ni de première force, mais un don plus sûr et plus avantageux. L'intrépide Anversois se tenait juste au niveau du public : il n'était pas assez fort pour le contrarier, pour le dominer; il était assez habile pour le satisfaire. L'art italien, comme nous avons déjà eu l'occasion de le dire, se précipitait alors avec une ardeur ambitieuse dans les voies perfides de la décadence. Il n'y a point à cet égard deux opinions : tout le monde s'accorde pour blâmer l'adresse malheureuse et la fatale énergie, par lesquelles voulaient se distinguer tous les peintres de la seconde moitié du seizième siècle. Un des meilleurs critiques de la France, M. Vitet, juge ainsi leurs efforts : « On vit de jour en jour s'étendre et s'affermir les conquêtes de la manière, c'est à dire de cette méthode expéditive et systématique qui applique les mêmes procédés, les mêmes formules, à tous les sujets, à toutes les situations. Mettre en relief les muscles les moins apparents, chercher les poses les plus tourmentées, les attitudes les plus violentes, les gestes les plus invraisemblables; faire des Vénus qu'on prendrait pour des Hercules, des Vierges qui ressemblent à des saints Christophes; faire marcher hommes et femmes sur des espèces de colonnes torses, en guise de cuisses et de jambes, telle fut la recette, on pourrait presque dire la consigne, adoptée avec enthousiasme dans ce pays qui avait vu produire la *Madonna alla Seggiola* et les *stanze* du Vatican (1). »

(1) *Études sur les beaux-arts et la littérature*, t. Ier, p. 111 et 112.

La première cause de cette aberration était la défaillance qui saisit les peuples comme les individus, à la suite d'une longue et heureuse activité. La nature elle-même n'a-t-elle pas besoin de repos, les champs ne doivent-ils pas, par intervalle, rester en jachère? Le second principe de mort, c'était une aveugle et furieuse admiration pour Michel-Ange. Les qualités les plus rares sont les mérites intimes qui naissent d'une profonde sensibilité. La vigueur, la science, l'éclat, les tours de force, on les imite ou on les singe. Un excès mène à l'autre, on croit l'emporter sur le modèle, parce qu'on outre ses défauts, et l'on tombe de chute en chute dans la caricature. Buonarotti donna le funeste exemple de l'hyperbole. On pensa que pour être grand il suffisait de dédaigner toutes les proportions, de choquer toutes les vraisemblances. La poésie du beau fut sacrifiée à la vaine pompe d'une manière théâtrale.

Étourdi comme il l'était, Spranger ne pouvait se prémunir contre les influences pernicieuses qui l'environnaient de toutes parts. Il n'essaya pas de marcher dans un autre sens que la foule, ni de rester immobile au milieu d'elle; suivant au contraire son exemple, il tâcha seulement de courir plus vite, et sa force lui permit de la dépasser. Il obtint les triomphent qu'ambitionnent les esprits médiocres. Sous prétexte de faire du grand style, son pinceau créa des géants démesurés. Les attitudes les plus violentes, les plus extraordinaires, étaient celles qui lui convenaient le mieux. Il cherchait les mouvements bizarres, les gestes difficiles. Le repos même avait l'air d'une contorsion.

La justesse du sentiment périt dans ce naufrage de toutes les qualités raisonnables. L'expression des figures devint aussi outrée que les attitudes et les formes. Plus de grâce, plus de charme. La naïveté de l'enfance, la pudeur de la vierge, la calme noblesse des anges, le sourire de l'amour et l'immobile majesté de la réflexion disparurent au milieu d'une véhémence perpétuelle. C'était comme un de ces orages qui brisent tout sur leur route et ne laissent après eux que les traces de leur fureur.

Et ce qui rendait l'emportement du jeune homme plus fâcheux, c'est qu'il lui manquait la science de Michel-Ange. Son audace, n'ayant point l'anatomie pour conseillère, le jetait dans des entreprises impossibles. On aurait dit un jongleur essayant des tours de force inexécutables. Ses héros en étaient seuls victimes; pendant qu'il leur disloquait les membres, qu'il leur tordait les os, fatiguait les jointures et martyrisait les chairs, la foule ébahie applaudissait avec enthousiasme : elle ne voyait dans ces barbares supplices que des preuves de puissance et d'habileté.

Si Spranger, abandonnant l'Italie, était revenu dans la populeuse et brillante cité d'Anvers, nul doute que son goût ne se fût épuré. Comme une bonne mère, la Flandre guérissait le génie malade de ses fils. Elle les replongeait au sein de la nature qu'ils avaient oubliée loin d'elle. L'air fortifiant de ses grèves, de ses pâturages, de ses vallons et de ses bois leur rendait la santé. Ils lui arrivaient du Midi pleins de fiévreux désirs, troublés par de folles aspirations, cherchant un vague inconnu et perdant leur

énergie entre les bras de ces décevantes chimères. Elle leur montrait alors ses prés sans fin, ses horizons voilés d'une brume tranquille, ses fleuves assoupis, ses canaux silencieux; elle promenait leurs regards dans l'intérieur de ses maisons coquettes, où tout exprime la satisfaction et l'aisance. Elle les conduisait ensuite devant les tableaux de ses vieux peintres, doux reflets de son modeste éclat, poèmes gracieux qui témoignaient en faveur d'un peuple sage, aimant à la fois l'élégance, le calme et la vérité. De notables changements s'opéraient alors dans leur esprit. L'enflure tombait, l'exaltation vaine s'éteignait; un clairvoyant amour du beau prenait leur place. Il n'était pas de fougue si grande qui ne se soumît aux lois de la raison et de la prudence. Le débraillé Floris les observait lui-même, quand les vapeurs captieuses de l'ivresse semblaient déjà confondre à sa vue les limites de toutes choses.

L'étude bien comprise des anciens pouvait encore rendre au peintre qui nous occupe un service analogue. Mais, selon le témoignage de son disciple Van Mander, il n'esquissa jamais une seule des statues qui ornaient alors la ville éternelle, comme une population de demi-dieux. Il ne copiait pas non plus les ouvrages des grands peintres italiens. Sa mémoire lui semblait un dépôt préférable à ses cartons; elle était réellement d'une vigueur peu commune. Pendant que la duchesse d'Aremberg se trouvait à Rome, un jeune noble étant devenu amoureux d'une de ses suivantes, Barthélemy exécuta son portrait de souvenir : chacun la reconnaissait au premier abord, et le personnage qui avait demandé

la peinture en fut si enchanté qu'il récompensa généreusement l'auteur. Satisfaire un homme bien épris n'était pas cependant une mince difficulté.

Notre artiste, au surplus, possédait un vrai talent; ses travaux annoncent une imagination vigoureuse et témoignent d'une grande aptitude pour le dessin. Quelques tableaux peints par lui, ou les gravures qui les reproduisent, offrent dans une certaine mesure les qualités fortes auxquelles Rubens doit sa gloire. Il y a là comme une préparation à la grande métamorphose que l'école flamande allait subir. Non seulement les traditions brugeoises sont abandonnées, mais on ne voit plus la moindre trace du style de transition, qui s'épanouit sur les œuvres de Gossart, Van Orley, Michel Coxie et Martin de Vos; aucun lien n'attache plus au passé l'art des Pays-Bas. La liberté du dessin, des mouvements, des gestes, des attitudes, la science de l'anatomie, l'opulence des formes proclament une ère nouvelle. La couleur aussi dénote qu'une révolution s'est accomplie : elle ne rappelle à aucun égard le vieux système chromographique. Barthélemy Spranger aimait ces étoffes chatoyantes, qui donnent dans les lumières un ton local tout autre que dans les ombres. Quand la saillie est jaune, par exemple, les sinus et les cavités sont bleus, effet souverainement désagréable. De brusques transitions choquent partout la vue, empêchent l'harmonie de se produire. Un rouge cru enlumine les chairs, des teintes verdâtres sillonnent les ombres (1). Enfin, le goût théâtral des agencements

(1) C'est à Vienne seulement qu'on peut juger la couleur de Bar-

forme le contraste le plus parfait avec la naïveté de l'ancienne école. Les moindres sujets sont mis en scène d'une manière pompeuse. Ainsi la naissance de la Vierge a lieu dans une vaste salle romaine, soutenue par des pilastres et ornée de tentures : le pallium et la stole drapent les personnages (1). Les

thélemy Spranger et, en général, sa manière d'exécuter. La galerie impériale possède onze tableaux de sa main : — 1. Mercure surprenant Vénus dans les bras de Mars. — 2. Ulysse avec Circé, qui tient une coupe à la main. — 3. Vénus et Mercure entourés de génies. — 4. Apollon et les Muses ; signé : *Bar. Sprangers f.* — 5. Allégorie en l'honneur de Rodolphe II, avec cette inscription : *Rudolpho II cæ. aug. Diva potens Charitesque tuum diademate cinctum jam caput esse velint.* (A Rodolphe II, César-Auguste. Vénus et les Grâces veulent que ton front soit ceint du diadème). Signé dans un angle : *B. S.* — 6. Hercule filant devant Omphale ; signé : *Bar. Sprangers ant. fecit.* — 7. Vulcain carressant la nymphe Maïa, sur un lit dont l'Amour entr'ouvre les rideaux. — 8. Minerve foulant aux pieds l'Ignorance, sur un piédestal, autour duquel sont groupés Bellonne et les Muses.— 9. Portrait de l'artiste, peint par lui-même et signé : *Bart. Spranger.* — 10. Portrait en buste de Christine Muller, femme de Barthélemy. — 11. Mars et Vénus, à mi-corps.

La galerie du Belvédère contenait autrefois dix-neuf tableaux de Barthélemy, au lieu de onze : huit ont été enlevés pour servir à la décoration des palais impériaux. Voici les motifs qu'ils représentent : — 1. Circé embrassant Ulysse, au milieu de ses compagnons changés en bêtes. — 2. Vénus, Bacchus et Cérès formant un pacte d'alliance. — 3. Vénus abandonnée par Bacchus et par Cérès. — 4. Vénus dans les bras d'Adonis. — 5. Portrait de Barthélemy à un âge plus avancé, tête nue, la fraise au cou et habillé de noir. — 6. Glaucus parlant d'amour à la nymphe Scylla. — 7. Hermaphrodite et Salmacis. — 8. Vénus toute nue, offrant une couronne de lauriers à Mercure.

(1) On lit au bas de l'estampe : *B. Spranger, Romæ* 1584; *M. G. F.* (Marc Gérards). Cette date semble prouver que Barthélemy fit un voyage à Rome pendant qu'il était au service de l'empereur.

pasteurs viennent adorer le Christ sous des bancs de nuages, où sont groupés des anges adultes qui font de la musique, où des angelets prêtent l'oreille aux saintes mélodies. L'auteur avait cependant fait quelques études d'après les Italiens primitifs, qui concevaient l'art d'une tout autre manière. On ne voit pas sans un vif intérêt, dans le musée de Turin, une copie du *Jugement dernier* de Fra Angelico faite par notre artiste.

Spranger traita beaucoup de sujets romains et grecs, beaucoup d'épisodes mythologiques, comme on devait s'y attendre. On hésitait alors entre l'Olympe et le mont Carmel. Il exécuta aussi une foule de scènes pieuses, car il avait la main prompte et hardie, témoignant de son origine par sa verve inépuisable. Lorsque Dieu, ayant pétri le monde, voulut avoir, pour glorifier et imiter son œuvre, une troupe d'historiographes, il créa la race néerlandaise.

CHAPITRE XXIII

BARTHÉLEMY SPRANGER ET LA COLONIE FLAMANDE DE PRAGUE

Barthélemy Spranger part pour l'Allemagne et devient l'ami de Rodolphe II. — Son séjour dans le palais de l'empereur. — Caractère sombre et fantasque de ce prince. — Ses goût licencieux. — Tableaux qu'ils inspirent. — Mariage de Barthélemy Spranger. — Il perd sa femme et voyage dans les Pays-Bas pour se consoler, puis retourne en Bohême. — Il y meurt en 1611. — Toute une colonie d'artistes flamands travaillait à Prague en même temps que lui. — Jean van Aken, Pierre Isaakszoon, Joseph Heins, Gilles Sadeler, Adrien de Vries, Stevens. — Autres commensaux et protégés de Rodolphe.

La brillante position de Spranger ne tarda pas à exciter l'envie ; on s'efforça de nouveau de le plonger dans la détresse. Jeune, timide, inconnu, on vous insulte et on vous dédaigne ; lorsque le travail, la patience et le talent vous ont fait sortir de l'ombre et de la misère, on cherche à vous percer de coups mortels, pour se délivrer du spectacle importun de votre gloire, pour vous arracher le bonheur que vous

êtes soupçonné d'avoir acquis par une lutte opiniâtre. Le biographe Vasari, en sa qualité d'auteur et de peintre, se montra doublement jaloux. Spranger, à l'entendre, n'était qu'un fainéant et un barbouilleur. Ces calomnies ne persuadèrent pas le chef de l'Église; il en causa lui-même avec l'artiste, lui mit paternellement la main sur la tête et lui dit de ne pas s'en occuper. Mais l'homme du Nord voulut faire taire les mauvaises langues. Il commença donc un tableau du Christ au Jardin des Oliviers, scène de nuit, sur une plaque de cuivre grande comme une feuille de papier. Il le présenta à Pie V, qui le trouva excellent et chargea l'auteur de peindre toute la Passion de la même manière; il voulait seulement qu'il dessinât d'abord les épisodes, pour voir si l'ordonnance de ses compositions lui plairait. Ce programme ne souriait pas à l'artiste; il n'avait jamais esquissé que d'une manière très large, au fusain et à la craie, des œuvres de grande dimension. Il se résigna néanmoins, et traça sur du papier bleu, avec une plume, douze scènes diverses. Mais le souverain pontife était déjà malade et le peintre n'avait pas fini le dernier morceau, lorsque son protecteur mourut. Comme si tout devait être étonnant dans sa destinée, ce fut en sa présence que le pape rendit le dernier soupir. Il l'avait fait appeler près de son lit et regardait le plan d'une nouvelle scène du Jardin des Oliviers. Spranger n'était que depuis vingt-deux mois à son service. Les croquis, selon Van Mander, eussent pu être signés sans honte par un grand maître; quelques-uns devinrent la propriété de Rodolphe II.

Ce changement de fortune exerça une mauvaise

influence sur le peintre : il sembla se dégoûter du travail. Les hommes qui ont été assaillis de tempêtes trop nombreuses et qui ont disputé trop souvent leurs jours ou leur bonheur à la tourmente, éprouvent des lassitudes effroyables. Ils sentent le besoin de se plonger dans un repos absolu, pour calmer leur âme et oublier leurs fatigues. Voilà quelle était la disposition de Spranger, quand Pie V mourut. Il passa plusieurs années sans rien produire, si ce n'est à la dernière extrémité, en prenant conseil de sa bourse. Il avait justement élu domicile chez un de ses bons amis, jeune et riche négociant des Pays-Bas, qui poursuivait de son affection le vin vieux et les jolies filles. Les deux compatriotes se livrèrent aux mêmes prouesses ; plus d'une fois, leurs nocturnes équipées troublèrent le sommeil des bourgeois romains.

Une circonstance ramena vers leur but primitif les pensées du peintre en goguette. L'empereur Maximilien II écrivit au fameux statuaire Jean Bologne pour qu'il lui envoyât un sculpteur et un peintre, qui fussent l'un et l'autre capables d'exécuter de grands ouvrages. Le choix du célèbre Flamand tomba sur deux hommes de son pays, Jean Mont, natif de Gand, et l'impétueux Anversois dont nous racontons l'histoire. Ils partirent dans l'année 1575, et arrivèrent à Vienne, tandis que Maximilien était à Ratisbonne (Regensburg), où il avait convoqué une diète pour couronner son fils roi des Romains. Après le retour de l'empereur, les travaux commencèrent : il fallait orner de peintures et de sculptures le champêtre palais de Fasangarten. Mais l'œuvre

était encore peu avancée, lorsqu'au mois d'octobre 1576, la mort entraîna Maximilien dans sa ronde éternelle. Les grandes figures de stuc, les histoires peintes à fresque, demeurèrent inachevées : le labeur fut suspendu aussi longtemps que dura la mauvaise saison. Enfin les beaux jours la remplacèrent, et l'on commença les préparatifs que nécessitait la joyeuse entrée de Rodolphe II. On employa Jean Mont et Spranger à élever un arc de triomphe sur le *Bauer-Markt*, ou marché des Paysans. Ils le construisirent en vingt-huit jours, au milieu de pluies continuelles. Ce fut alors que Barthélemy réclama l'aide de son disciple Van Mander, qui était à Krems, sur le Danube, et accourut aussitôt.

Mais le fils de Maximilien ne leur témoigna d'abord aucune faveur. Les deux amis se trouvèrent fort négligés; on leur payait leurs appointements et on ne leur assignait aucune tâche. Ils ne savaient plus quoi faire, ni quel parti prendre, lorsque le monarque se rendit à Lintz. D'après un ordre qu'on leur intima, l'un d'eux devait rester à Vienne et l'autre suivre le prince. Jean Mont se laissa emporter avec les bagages de la cour : mais au bout de quelques mois, voyant que l'on ne tenait pas compte de lui et qu'on ne se souciait point de l'employer, il perdit toute patience. Dans un accès de colère et de mauvaise humeur, il s'esquiva; on ne sut pendant longtemps ce qu'il était devenu. Enfin, l'on apprit qu'il avait passé chez les Turcs et avait même embrassé leur religion. Singulier effet de ces dépits violents auxquels s'abandonnent les artistes! Ce qu'il y a de plus extraordinaire, c'est qu'on a toujours ignoré

son sort ultérieur. Le mahométisme défendant de tailler des images, il fut entièrement perdu pour son art. Van Mander, son ami d'enfance, nous dit qu'il avait l'esprit juste et le cœur bon, mais ne pouvait ni souffrir ni pardonner les traitements impolis.

Moins fougueux et moins boudeur, Spranger ne quitta pas Vienne; il abandonna seulement le dédaigneux autocrate et accepta des travaux de différents particuliers. Cette résolution piqua l'empereur, qui lui fit donner l'ordre non seulement de rentrer à son service, mais de le venir trouver à Prague. L'artiste s'exécuta et, en récompense, d'assez beaux appointements lui furent assignés.

Son genre de talent charma, enthousiasma peu à peu Rodolphe; non seulement il lui fit exécuter un grand nombre de travaux, mais il ne pouvait plus se séparer de lui et l'emmenait dans ses voyages. Bientôt il n'eut pour atelier que la chambre où le souverain prenait ses récréations. Il fut dès lors impossible d'obtenir un seul de ses tableaux : l'empereur les gardait tous. Il venait fréquemment le voir, causait avec lui et considérait son travail. Cette amitié dura aussi longtemps que la vie de l'artiste. Pour un homme violent comme Barthélemy Spranger, ce ne dut pas être un problème facile à résoudre que de se maintenir ainsi dans les bonnes grâces de Rodolphe II. Le prince était plus violent encore, d'une humeur fantasque, et sujet à des emportements imprévus. La sombre folie que la mère de Charles-Quint avait léguée aux Habsbourgs, obscurcissait fréquemment son intelligence. Il ne quittait guère le splendide manoir du Hradschin, dont les tours, les

flèches, les arbres antiques dominaient Prague. Les citadins ignoraient même pendant des mois entiers s'il était mort ou vivant. Le peuple craignait parfois qu'il n'eût terminé son règne et que ses courtisans ne fissent un mystère de son décès, pour piller ses trésors. Une émeute le força de se montrer aux habitants sur un balcon. Vêtu souvent d'un costume délabré, pourpoint espagnol, larges chausses pressées à la taille par une ceinture, manteau ourlé d'une broderie en or, il demeurait des heures entières sur son fauteuil, plongé dans une morne rêverie, ne prononçant pas une syllabe, examinant les horlogers et les peintres qui travaillaient autour de lui. Son œil ardent brillait d'une flamme étrange sous ses longs cils. Un nez aquilin, un front bombé, des sourcils touffus, une mâchoire proéminente et une barbe épaisse achevaient de lui donner la plus singulière apparence. Tout à coup, il se levait, prenait un outil, un pinceau et travaillait comme ses compagnons. Ayant une extrême adresse, qu'il appliquait de diverses manières, il ne collectionnait pas seulement des tableaux : il peignait lui-même avec talent, surtout le portrait. Quelqu'un lui adressait-il la parole, quand il était à l'œuvre ou quand il semblait la proie des mauvais génies, le royal visionnaire s'abandonnait aux emportements les plus furieux, accablait d'outrages le malavisé, lui lançait à la tête ce qui lui tombait sous la main, que ce fût un instrument vulgaire, un morceau d'orfévrerie ou un objet d'art. Souvent même, sans qu'il eût été troublé par un importun, ses réflexions le transportaient d'une soudaine colère :

il brisait alors autour de lui les meubles, les tableaux, les pendules, les vases précieux. Ces accès de rage le prenant quelquefois pendant ses repas, il culbutait la table à coups de pied, jonchait le sol de vaisselle rompue, de sauces et de mets dispersés. Il avait des jours de complète hallucination, où il devenait si terrible que ses domestiques et ses favoris étaient contraints de l'éviter. Son grand chambellan faillit périr de sa main : l'empereur dégaîna et lui mit la pointe de sa lame sur la poitrine. Son voisinage était rendu plus dangereux encore par son goût pour les animaux féroces : il avait des lions, des léopards, des aigles tellement apprivoisés qu'il les laissait rôder librement dans les salles, au grand effroi des visiteurs.

Quoiqu'il ne sortît presque jamais du Hradschin, il aimait si passionnément les chevaux, que ses splendides écuries étaient le seul endroit où on pût lui parler avec quelque loisir. Des ambassadeurs furent contraints de se déguiser en palefreniers pour l'entretenir d'affaires importantes. Les femmes ne l'abordaient point sans péril. Bien que l'empereur eût un grand nombre de maîtresses et en changeât souvent, si le minois d'une jeune personne lui plaisait, si un désir traversait son esprit malade, nulle bienséance n'arrêtait son libertinage irréfléchi. La fille du prince de Lobkowitz, autrefois intendant du palais et conseiller privé de l'empereur, ayant voulu implorer sa clémence pour son père tombé en disgrâce et incarcéré à Ellnbogen, où il mourut de chagrin, on avertit la solliciteuse que si un caprice tentait l'oint du seigneur, il lui ferait violence.

Elle fut contrainte de renoncer à sa pieuse démarche (1). Cette sensualité brutale exerça une vive influence sur les travaux des artistes pensionnés par Rodolphe et sur le choix des scènes qu'ils traitaient.

L'œuvre de Barthélemy renfermait, par suite, beaucoup d'épisodes voluptueux, et la gravure nous en a conservé plusieurs. L'une de ces estampes nous montre Vénus toute nue, assise au bord d'une banquette et peignant ses longs cheveux, dans un monument romain. Près d'elle l'Amour bande son arc et se dispose à lancer une flèche en l'air, comme pour atteindre le maître des dieux. Aphrodite a la croupe tendue et le pied droit passé sous le jarret gauche, dans une attitude aussi libre et aussi abandonnée que possible. Son corps aux lignes souples, aux formes opulentes, dénote sans contredit un vrai talent. L'Amour lui-même est très bien exécuté; sa pose, d'un naturel parfait. On aime, on recherche de nos jours les motifs provoquants, les sujets chatouilleux : on n'en trouverait guère de mieux rendus que celui-là. Les traits mignards et affectés de Vénus ne laissent pas d'être en harmonie avec le caractère de la donnée.

Nous voyons maintenant la force domptée par l'amour, l'héroïsme par la volupté, Hercule devant Omphale, légende conforme au goût de l'empereur. Omphale toute nue, assise, le pied droit passé sous le jarret gauche, comme Aphrodite, lance au spectateur un vrai regard de courtisane, pendant que le

(1) Vehse : *Geschichte des œstreichischen Hofs und Adels*, tome III, au commencement du volume.

dompteur de monstres, les yeux levés au ciel, file majestueusement.

Une autre gravure exprime encore la toute-puissance des passions, la faiblesse de l'homme asservi par ses désirs : elle représente le Lai d'Aristote. Le pauvre dialecticien y marche à quatre pattes, le mors dans la bouche, avec la mine la plus piteuse du monde. Sa maîtresse toute nue, au dur visage de guenippe et le fouet à la main, est assise sur son dos. L'image est expressive, mais cause une émotion triste et ingrate.

Il faut ranger dans la même classe de productions : Mercure garotté par l'Amour aux pieds de Vénus, qui rit de sa victoire; le même dieu embrassant Maïa, la bonne déesse, avec des intentions libertines que constate l'épigraphe : *Quod mare, quod sidus, quæ tellus nescit amores;* le Triomphe de Galatée, pièce très licencieuse; Adam et Ève enfin, sous l'arbre de la science. Les deux personnages se tiennent embrassés ; la première séductrice tend la main derrière son compagnon, pour recevoir la pomme fatale, et passe sa jambe droite sur la jambe gauche du premier pécheur, comme si elle voulait le faire tomber.

Vers 1590, Barthélemy Spranger devint amoureux d'une jeune personne qui n'avait que quatorze ans. Son père était un riche joaillier. Christine Muller trouva le peintre de son goût et lui donna bon espoir. Dans le but de faciliter la négociation, il eut recours à l'empereur : on appela le bijoutier au palais, et le premier chambellan, comme délégué du prince, lui demanda la main de sa fille pour l'Anversois. Le digne marchand fut ébloui par l'intervention de l'empereur;

il connaissait en outre les sentiments de la jeune demoiselle et ne repoussa point l'union proposée. Mais ce beau fruit lui paraissant trop vert encore, il voulut qu'on le laissât mûrir, que la noce ne fût pas célébrée avant deux ans. On y consentit. Toutefois, si deux années semblent peu de chose à de graves parents, elles semblent bien longues à des cœurs amoureux. Spranger était dévoré d'impatience, et il fit si bien qu'au bout de dix mois on lui octroya la charmante enfant. Pour témoigner sa joie, il peignit une foule d'épisodes mythologiques et bibliques sur la façade de la maison qu'il habitait. Les poètes chantent, les artistes dessinent : ce fut sa manière de louer la douce fée dont il était l'heureux serviteur.

Le portrait de Christine, habilement et soigneusement gravé par Gilles Sadeler, n'explique point l'amour enthousiaste de Barthélemy. Elle a le front haut, mais bossué d'une manière déplaisante, le nez retroussé, l'œil fort ordinaire, les lèvres épaisses et un petit menton aux lignes assez dures. Comme elle était beaucoup plus jeune que le peintre, la différence d'âge put contribuer à l'exaltation du maître flamand. Sur ses cheveux, relevés à la chinoise, elle porte une espèce de béguin que cerne par devant un bandeau d'orfévrerie; une collerette magnifique s'épanouit autour de son cou, un manteau fourré drape son buste, et une chaîne d'or s'y déroule. Son père seul était de race allemande; sa mère avait vu le jour dans les Pays-Bas.

Outre un grand nombre de tableaux, Spranger fit pour l'empereur beaucoup de miniatures. Il excellait dans ce travail patient et délicat. Van Mander mettait

ses petits ouvrages au dessus de toutes les productions du même genre. Il paraît même avoir tenu quelquefois l'embauchoir : une gravure de Jean Muller, figurant l'Amour et Psyché, porte cette inscription :

B. Spranger in argilla, forma hemisphera, prius effinxit.

Par l'entremise de Rodolphe II, Barthélemy obtint en 1595 des lettres de naturalisation en Bohême, puis fut admis dans la Chambre des États, se trouvant ainsi chargé de fonctions politiques, dont très peu de coloristes ont été honorés (1). Le prince y ajouta des titres de noblesse pour lui et pour sa postérité. Il s'appela désormais Barthélemy Spranger *Van den Schilde*, nom pompeux et sonore qui ferait bien des jaloux dans notre époque de vaniteuse démocratie. Plus tard, au milieu d'un grand festin, le monarque lui donna, devant une foule de seigneurs et devant tous les officiers de la couronne, une triple chaîne d'or, en lui recommandant de la porter toujours. Il avait décidément bien fait de ne pas embrasser l'islamisme, comme l'aventureux Jean Mont.

Lorsque le soir de la vie étend sur nous ses ombres croissantes, notre mémoire aime à se reporter vers les scènes du premier âge et vers les lieux qui en furent les témoins. C'est une vision du printemps au milieu des neiges de l'hiver; les tristesses des mois glacés ne rendent ces lointaines images que plus fraîches et plus gracieuses. En 1597, Barthélemy Spranger composa un grand tableau, qu'il

(1) Vehse : *Geschichte des œstreichischen Hofs und Adels*, tome III, page 11.

dédia comme un affectueux souvenir à sa ville natale. Il représentait symboliquement le triomphe des arts : on y voyait l'architecture, la peinture, la sculpture montant vers le ciel, précédées par la Renommée. Jean Muller grava sur une feuille énorme ces figures colossales (1).

Barthélemy eut de sa femme plusieurs enfants, mais son bonheur devait être court. En 1600, Christine Muller était morte, sans qu'on sache quelle maladie ou quel accident termina ses jours. Une très belle gravure constate seulement le fait et nous apprend que l'artiste eut peine à supporter son chagrin. Le bras étendu sur un petit mur contre lequel il s'appuie, le maître désolé montre de l'index gauche le médaillon de sa femme, qui orne un monument funèbre. Devant lui, le squelette de la mort dirige une flèche contre sa poitrine et va le frapper; mais le Temps, sa faux sur l'épaule, comme un moissonneur prenant du relâche, interpose son sablier. Au dessous du peintre, sur le petit mur, est gravée cette légende explicative :

Quid ! ante diem ultiss. te Tempus vetat occidere;
Te artes volunt claræ clariorem.

Oh! le temps empêche de te tuer avant ton heure dernière ;
Les arts glorieux veulent que ta gloire augmente.

Derrière Barthélemy, pour commenter les der-

(1) La longue inscription placée au bas de la page se termine ainsi : .... *quo erga Patriam, pueritiæ suæ altricem et artium liberalium cultricem, aliquo modo gratum memoremque se præstet, Bartholomeus Spranger S. C. M. pictor et Senatus deditissimus cliens dicat consecratque* 1597.

nières paroles, une figure symbolique tient une baguette de peintre, une équerre et un compas; une autre porte une statue. Ces deux images emblématiques représentent donc, à elles seules, les différents arts. Au dessus du coloriste anversois plane la Renommée, portant sa trompette officielle, décorée d'une banderolle, où on lit : *Vivit numine et nomine* (Il vit par le dieu qui l'inspire et par sa gloire).

L'inscription générale, placée sous la gravure, finit de nous expliquer le sujet :

Privatas lacrymas Bart. Sprangeri Egid. Sadeler miratus, artem et amantem redamans, publicas fecit, et eidem, pro mutua benevolentia, dedicavit Pragæ, anno sæculari.

Gilles Sadeler, ayant vu plein d'étonnement les larmes secrètes de Barthélemy Spranger, aimant davantage un artiste si plein de talent et d'affection, a rendu son chagrin public et lui a dédié cette image, en signe de mutuelle amitié, à Prague, dans la première année du siècle.

Autour du médaillon où paraît sculpté le portrait de la défunte (elle semble avoir vingt-quatre ans), on lit ces mots : *Christina Mullerina uxor B. Spranger* (Christine Muller, femme de Barthélemy Spranger). Au dessous, un génie tenant une tête de mort cache à demi une plaque de marbre, qui porte l'inscription suivante :

Animus mariti animam tuam sequitur, nondum assequitur, et licet cæcum suam abjiciat, te non recolligit.

L'âme de ton mari suit la tienne, mais ne la rejoint pas encore, et bien qu'il repousse aveuglément la sienne, il ne peut te recouvrer.

Enfin, au dessus du portrait, dans un cartouche, est gravée cette plainte :

Mors iniqua, cur tantum decus rapis?
Pietas æqua, quæ et mortuam servas.

Mort injuste, pourquoi enlèves-tu un si brillant mérite?
Toi, Piété, qui est juste, tu sauveras la défunte.

Comme pour confirmer ce pronostic, la Religion, une croix à la main, et la Sagesse, sous les traits de Minerve, gardent le monument sépulcral.

Ainsi, le peintre exilé montrait dans sa douleur et ses regrets la même violence que dans ses autres passions. Quel chagrin supplicia donc son âme fougueuse, quand il perdit ses enfants, après avoir perdu sa femme? Karel van Mander n'indique pas l'époque où il subit cette nouvelle torture. Mais en 1602 il éprouva le besoin de quitter un pays où il avait tant souffert, d'aller dans sa patrie chercher des consolations et de doux souvenirs. L'empereur lui donna mille florins pour solder les frais de route. Les artistes néerlandais l'accueillirent avec une grande déférence et une sincère cordialité. A Amsterdam, les magistrats lui offrirent le vin d'honneur. A Harlem, la confrérie de Saint-Luc lui donna un splendide banquet, et il la réunit lui-même autour d'un somptueux festin. La vieille Chambre de rhétorique le traita aussi; après le dessert, elle joua devant lui, pour le fêter, une pièce de théâtre qui avait rapport à son art. Dans sa ville natale, ce furent des démonstrations plus brillantes encore. Il partit le cœur charmé, laissant des regrets en tous lieux. Il prit la

route de Cologne, puis celle de Prague, où il retrouva l'élégante maison historiée par son pinceau, durant ses jours d'ivresse et d'espoir sans bornes.

Enfin, la vieillesse diminuant ses forces et lui inspirant le désir de la retraite, le prince lui permit de ne plus quitter sa maison. Il le pria seulement de lui exécuter quelque morceau, quand l'inspiration viendrait le trouver. Spranger satisfit ce désir, et quoiqu'il se plaignît de n'être plus secondé par sa main et par ses yeux, tout le monde s'accordait pour juger ses dernières œuvres les meilleures.

Il dessinait à la plume d'une manière étonnante. Ceux qui possédaient le même talent, comme Goltzius, tombaient en admiration devant ses esquisses et avouaient sa supériorité. Son principal travail de ce genre fut gravé par l'artiste dont on vient de lire le nom. Il représentait les dieux de l'Olympe aux noces de Psyché. Spranger mania aussi le burin d'une façon libre et agile : ses estampes avaient l'air de croquis à la plume.

On a ignoré jusqu'à présent l'époque où cessa de vivre Barthélemy Spranger. Les biographes indiquent les années 1625, 1628, 1629, signe manifeste qu'ils ne savent rien, car autrement ils donneraient tous la même date. Je crois que l'artiste impétueux finit sa carrière en 1611. Effectivement, le docteur Vehse, qui a fouillé les chroniques autrichiennes, nous apprend qu'il mourut à la cour de Rodolphe (1), prince qui décéda lui-même le 20 janvier 1612. Or, en 1608, Barthélemy Spranger dédia au comte de

(1) *Geschichte des æstreichischen Hofs und Adels*, tom III, page 11.

Rosenberg une image symbolique du Tibre, gravée par Jacques Matham (1). Une autre planche, qui figure un bizarre et athlétique saint Jérôme dans le désert, porte l'inscription suivante : *S. C. M. pictor B. Spranger pinxit; Lucas Kilian ex. cum S. C. M. privilegio* (Barthélemy Spranger, peintre de sa Majesté impériale a fait le tableau, que Lucas Kilian a gravé avec un privilége). Cette marque d'origine, n'indiquant pas que l'artiste avait cessé de vivre (*nuper defunctus*), donne lieu de penser qu'il existait encore. Il aurait eu, à cette époque, soixante-quatre ans. Pour qu'il soit mort à la cour de Rodolphe, comme l'atteste le docteur Vehse, il ne reste plus que l'année 1611, où Barthélemy doit, en conséquence, avoir terminé ses jours.

« Par sa longue résidence à la cour de Prague, dit M. Betty Paoli, Spranger exerca l'influence la plus pernicieuse sur l'art germanique. Sauf ses portraits d'une excellente facture, ses ouvrages semblent parodier les maniéristes contemporains de l'Italie. Plus une posture est difficile et improbable, plus on est certain de la trouver dans ses tableaux. Son coloris bariolé, sans aucune apparence de naturel, augmente encore l'effet désagréable de l'œuvre. Une production du musée de Vienne, qui caractérise parfaitement son style, représente Minerve, l'austère, la virginale déesse, avec les seins nus, la robe troussée, dans l'attitude la plus violente et la plus immodeste. Par la véhémence et l'inconvenance de la

(1) *Barth. Spranger et Ja. Matham observantiæ ergo D. D. MDCVIII.*

figuration, le peintre semble avoir voulu mettre en doute la chasteté de la fière Pallas. Il avait choisi pour modèle le Parmesan ; mais qu'il fut loin de montrer la même inspiration, de s'approprier la grâce un peu affectée du maître italien, qui lui demeura toujours tellement supérieur (1)! »

Voilà quelle sentence prononce l'impartiale histoire; mais les contemporains de l'artiste anversois lui appliquaient une autre mesure : ils prenaient ses défauts pour des qualités. Van Mander le traite comme un peintre de génie, comme un artiste parfait. Il lui octroie tous les mérites : dessin, couleur, grâce, force, invention, exactitude, science, art de composer, souplesse du pinceau, rien ne lui manque; on n'éprouverait que l'embarras de décider lequel de ses talents était le plus extraordinaire. Homme heureux qui a obtenu la gloire pendant sa vie, le seul moment où l'on puisse en jouir!

Avec Spranger travaillait à la cour de Rodolphe toute une colonie d'artistes flamands, peintres, sculpteurs, musiciens et graveurs. En première ligne on remarquait Jean van Aken, disciple de Barthélemy. Son père était né à Aix-la-Chapelle, d'où le surnom Van Aken (en flamand, *Aken* veut dire Aix-la-Chapelle), mais lui-même avait vu le jour à Cologne. Il apprit les éléments de son art chez des peintres vulgaires et com-

(1) *Wien's Gemælde-Gallerien*, pages 105 et 106. — Le n° 725 du musée de Berlin, qu'on lui attribue (il a pour sujet la Résurrection du Sauveur), n'offre aucun rapport avec sa manière. Ce n'est pas une œuvre exagérée, mais fade ; tout y croupit dans l'insignifiance de la médiocrité, le dessin, l'expression, la couleur. On éprouverait le même embarras pour louer et pour blâmer.

pléta son éducation tout seul, en copiant les tableaux de Barthélemy, vers l'âge de vingt ans (1). Il parcourut ensuite les provinces italiennes; après avoir travaillé assez longtemps à Venise et à Florence, il fut appelé en Bavière par le comte Henri de Schwartzenbourg et peignit pour un monument funèbre la *Découverte de la sainte croix*. L'empereur ayant vu un portrait de sa main, représentant le fameux sculpteur Jean Bologne, né à Douai en 1524, le fit engager plusieurs fois à venir habiter Prague. Comme il ne se lassait point de renouveler son invitation, depuis quatre ans, et avait chargé son ambassadeur à Munich de presser Van Aken, l'artiste finit par se mettre en chemin. Étant arrivé dans la capitale de la Bohême et ayant peint pour Rodolphe un tableau figurant Vénus et Adonis, sa manière de travailler, son coloris nouveau et original plurent beaucoup au souverain. Ayant été une seconde fois passer quelque temps à Munich, il revint définitivement auprès de l'empereur, avec sa famille, car il avait, dans l'intervalle, épousé la fille du célèbre musicien Roland de Lattre, qui de sa position en Bavière, comme maître de chapelle des Électeurs, domina l'Allemagne par son génie pendant près de quarante ans (2). A partir de cette époque, le monarque au cerveau fêlé nomma Jean van Aken un de ses peintres officiels et le garda près de lui, le traitant avec cette familiarité qui charme les artistes,

(1) « Comme le prouvent les morceaux de lui que j'ai vus à cette époque », dit Karel van Mander, tome II, page 135.

(2) Il composa plus de deux mille ouvrages et mourut en 1595.

qui faisait supporter ses étranges lubies. L'élève de Barthélemy Spranger avait d'ailleurs un caractère noble, généreux, conciliant, des mœurs irréprochables : il se montrait bienveillant pour ses confrères, ne gênant personne, aidant tout le monde, « bien différent de ce que sont d'habitude les hommes qui suivent la même carrière, pleins de présomption, hardis, faisant leur cour au grands du monde, éloignant leurs rivaux par la calomnie (1). » Jean van Aken peignit pour le prince de nombreux tableaux, qui servirent à orner la grande salle du Hradschin, la galerie située au dessus du Trésor et d'autres pièces moins importantes (2).

Il avait formé à son tour deux élèves, qui obtinrent aussi les bonnes grâces de l'Empereur : Pierre, fils d'Isaac (3), né, en 1569, à Elseneur, sur les bords du Sund, où son père était venu s'établir, après avoir quitté Harlem, sa patrie; Joseph Heins, communément appelé le Suisse, parce qu'il avait vu le jour à Bâle, en 1565; il avait une manière si agréable, si délicate de peindre à l'aquarelle et de dessiner à la plume, que nul ne l'égalait de son vivant. Rodolphe II, épris de son style, l'envoya passer quelque temps à Rome, pour y copier les antiques. Gracieux et courtois comme son maître, il était recherché, aimé des grands et des petits. Son talent a l'exagéra-

(1) Karel van Mander, tome II, page 141.

(2) Le musée de Vienne possède neuf tableaux de sa main, notamment une jeune fille folâtrant avec un jeune homme qu'elle tient par l'oreille.

(3) Nommé ordinairement *Isaaksz*, pour *Isaakszoon*, c'est à dire Fils d'Isaac.

tion, le caractère affecté de l'école; mais la vie respire dans ses portraits baignés de lumière. Il a peint des tableaux de tout genre et de toutes dimensions, œuvres pieuses, scènes historiques, mythologiques et allégoriques. Le charme qu'il savait donner à ses figures féminines ravissait l'empereur, qui le regretta beaucoup, lorsqu'il mourut à Prague en 1609. La galerie de Vienne renferme sept tableaux de sa main, parmi lesquels on remarque *Vénus et Adonis*, *Diane et Actéon*, le Sauveur en croix, mais surtout l'empereur Rodolphe, vêtu de noir, peint en buste à l'âge de quarante-deux ans (1).

Comme les productions de ces artistes sont très rares et que presque personne n'a l'occasion d'en voir, si l'on désire se former une opinion sur leur talent, il faut examiner les gravures faites d'après leurs travaux par Gilles Sadeler et Jean Muller, deux maîtres au burin hardi, aux tailles profondes, ayant toutes les qualités nécessaires pour rendre une peinture hyperbolique, les dignes précurseurs de la grande école d'Anvers. Gilles, au surplus, était né dans cette ville commerciale en 1570. Ses oncles Jean et Raphaël Sadeler lui apprirent l'art de graver. Il les surpassa tous deux. Il maniait d'ailleurs le pinceau presque aussi habilement que le burin et a souvent copié ses propres ouvrages. Une estampe décrite plus haut prouve qu'il vivait dans la plus grande intimité avec Barthélemy Spranger. Pierre de Jode a gravé son portrait exécuté par lui-même, noble et belle figure, pleine de sérieux et de distinc-

(1) Le morceau porte cette date : *An°* 1594.

tion. Il fut employé, protégé successivement par Rodolphe, Mathias et Ferdinand II. Chacun de ces princes lui donna une chaîne d'or, à laquelle pendait son médaillon. Il mourut, à Prague, en 1629, à l'âge de cinquante-neuf ans (1). On recherche encore ses beaux protraits, peints d'abord par lui-même et transportés ensuite sur le cuivre. Les scènes qu'il avait composées, que nous font connaître ses planches, ne le cèdent en rien aux œuvres qu'il se bornait à reproduire. Il devait donc figurer dans une histoire de la peinture flamande (2).

Le célèbre Henri Goltzius, qui avait formé le talent de ses oncles Jean et Raphaël, ces artistes eux-mêmes, Jacques Matham et Pierre de Jode, autres élèves de Goltzius, Van Horbeek, Lucas Kilian, Rollos, A. Wierix, Cornelis Cort, Herz, Guidi, Crispin de Passe, Schreyer et d'autres graveurs ont aussi travaillé d'après les coloristes groupés en Bohême, autour de Rodolphe II, immortalisé jusqu'à un certain point leurs tableaux, car une mince feuille de papier supporte mieux que le bois et la toile le sourd travail des ans.

Divers artistes, d'une importance pour le moins aussi grande que les précédents, peuplaient encore le somptueux manoir du Hradschin, où étincelaient des tables d'argent incrustées de pierreries : l'excellent sculpteur Adrien de Vries, né à La Haye, qui, attiré par les séductions de la peinture, abandonna

(1) Cornille de Bie, page 482.

(2) Le musée de Vienne possède un tableau de sa main, sur cuivre, qui représente saint Sébastien.

le ciseau pour la palette; Pierre Stevens, de Malines, habile peintre et dessinateur, dont les tableaux ont fourni quelques modèles aux graveurs contemporains; Georges Hoefnaghel et Roland Savery, que nous ne tarderons pas à étudier. Philippe de Mons, grand musicien qui dirigeait la chapelle, était lui-même un Flamand. Brueghel de velours l'ancien résida-t-il à Prague pendant un certain laps de temps? Rodophe *l'aimait et le protégeait*, dit son épitaphe. Doit-on conclure de ces mots qu'il fit le voyage de Bohême? Ils me semblent un peu trop vagues. Ce qui demeure positif, c'est que l'oppression de Philippe II expulsait des Pays-Bas une foule d'hommes supérieurs en divers genres, qui, dès cette époque, cherchaient sur la terre étrangère une seconde patrie. On verra, dans les chapitres suivants, l'émigration devenir une fuite. Comme un arbre empoisonné, l'abominable race de Charles-Quint portait ses fruits de malédiction et de mort.

CHAPITRE XXIV

LUCAS DE HEERE ET MARC GÉRARDS

L'exemple de Vasari engage à écrire l'histoire des peintres flamands et hollandais. — Lucas de Heere, peintre et poète, fait la première tentative. — Il appartenait à une ancienne famille d'artistes gantois. — Frans Floris l'admet dans son atelier. — Adolphe de Bourgogne le protége. — Son talent de portraitiste le met en relation avec une jeune personne dont il devient amoureux. — Son premier séjour en Angleterre. — Banni de Gand, il adopte les maximes de la Réforme. — Son retour après neuf ans d'exil. — Nouveaux troubles. — Siége de Gand, fuite du peintre. — Il meurt subitement à Paris. — Ses tableaux peu nombreux; fragments qui nous restent de son poème sur les artistes néerlandais. — Marc Gérards son contemporain, homme habile qui savait traiter tous les genres et pratiquait la gravure. — Célébrité qu'il acquiert. — Élisabeth le choisit pour son peintre officiel. — Douze tableaux de sa main exposés à Manchester. — Brutalité de son fils, qui ne veut donner aucun renseignement sur sa vie et ses ouvrages.

L'imitation italienne, où le génie flamand se noyait pendant le seizième siècle, eut du moins cet avantage qu'elle inspira le projet d'écrire l'histoire de la pein-

ture dans les Pays-Bas. En 1550 avait paru la première édition de Vasari. Elle fit concevoir à deux artistes belges le désir de conter à leur tour les biographies de leurs prédécesseurs et de leurs contemporains. Le pinceau ne les eût pas préservés de l'oubli : leur plume a pour toujours fixé l'attention sur eux. Le premier se nommait Lucas de Heere ; le second, qui fut son élève, comme peintre et comme écrivain, s'appelait Karel van Mander.

Le père de Lucas, Jean de Heere, né à Gand, était un habile sculpteur, on dit même le plus habile sculpteur des Pays-Bas à son époque. Il s'occupait aussi d'architecture et bâtit pour le chapitre solennel de la Toison d'or, en 1559, un nouveau jubé dans l'église collégiale de Saint-Bavon. « Il l'exécuta, dit Marc van Vaernewyck, en six semaines, avec moins de cent ouvriers. » L'abbaye de Saint-Pierre lui devait plusieurs décorations : un bas-relief en trois compartiments, placé sur le maître-autel, un tombeau fictif de Jésus dans le chœur, et un autre bas-relief, consacré à saint André.

Toute cette famille, du reste, cultivait les beaux-arts de père en fils. Le livre de la corporation gantoise mentionne, dès 1459, un certain André de Heere, peintre, admis comme franc-maître cette année. La femme de Jean, Anne Smyters, avait acquis une grande célébrité par son talent de miniaturiste, peignait des images délicates et d'un fini extraordinaire. Il lui arriva même d'exécuter des tours de force qui dépassent la croyance. Karel van Mander affirme avoir vu de sa main une scène champêtre, où elle avait dessiné un moulin à vent, les ailes ten-

dues, le meunier grimpant à l'échelle avec un sac plein, une charrette traînée par un cheval sur le tertre du moulin et quelques personnes qui passaient : or, « la moitié d'un grain de blé, dit-il, aurait suffi pour couvrir tout le tableau (1). » Tel fut le couple distingué qui donna le jour à Lucas de Heere.

Il vint au monde en 1534 dans la ville de Gand. Son père lui apprit dès l'enfance l'art du dessin. Comme il employait pour ses travaux de sculpture et d'architecture toutes sortes de pierres, le marbre, la pierre de touche, l'albâtre même, il allait souvent dans les montagnes de Namur et de Dinant choisir

(1) Guichardin, après avoir énuméré les femmes célèbres de son temps comme miniaturistes, termine ainsi sa nomenclature : « Et la quatrième est Anne Smiters de Gand, experte en la peinture et enluminure. » On ne lira pas sans intérêt les détails qu'il donne sur les trois autres, quoiqu'il ne reste aucune œuvre connue de leur main : « Quant aux femmes et aux filles excellentes en cest art qui vivent encore, je vous en nommeray quatre : la première est Levine, fille de maistre Symon de Bruges ci-dessus allégué (Symon Beninc, excellent enlumineur en vermillon, comme aussi Gérard, se feist cognoistre des premiers à enluminer), laquelle, imitant son père, est si excellente à manier le vermillon, que Henri VIII, roy d'Angleterre, voulut à quelque prix que ce fust l'avoir en son pays et à la suite de sa cour, où elle fut richement mariée et bien aimée de la royne Marie, comme à présent elle est chérie et caressée amyablement par la royne Élizabeth. La seconde paintresse est la fille de Jean Hemssen, nommée Catherine, et femme de Chrestien, excellent joueur d'instruments : auquel couple la royne de Hongrie s'étant pleue, à cause de leurs raretés et sçavoir en leur art, elle les mena avec elle en Espaigne, et, mourant, leur laissa de quoy s'entretenir et nourrir toute leur vie. La troisième est Marie de Bessemers, de Malines, vefve de feu Pierre Couck, d'Alost. » Nous avons parlé assez longuement de cette dernière dans le cinquième volume, chapitres XVIII et XIX.

ses matériaux, et souvent aussi emmenait son fils. Le jeune garçon esquissait dès lors à la plume, avec une adresse supérieure, des vues prises sur les bords de la Meuse, les villes et les châteaux ruinés qui dominaient son cours.

Jean de Heere était l'ami intime de Frans Floris. Lorsque son héritier lui parut connaître suffisamment le dessin, il le mit dans l'atelier du peintre anversois. Il y fit de rapides progrès et ne tarda point à devenir utile à son maître, spécialement pour les modèles que lui demandaient les tapissiers et les peintres en vitraux : l'élève s'acquittait si bien de cette tâche que l'on croyait ses cartons tracés par Floris lui-même. Ce fut le genre de travail auquel il s'adonna d'abord le plus particulièrement. Le désir de voyager l'ayant conduit en France, il y exécuta beaucoup de dessins de tapis pour la reine-mère. Il visitait souvent le palais de Fontainebleau, afin d'y admirer les statues antiques, les peintures et autres objets précieux, qui en faisaient un véritable musée.

Après son retour, deux événements d'une importance capitale fixèrent le cours de sa destinée, jusque-là flottante et indécise. Adolphe de Bourgogne, vice-amiral des provinces néerlandaises et grand bailli de Gand depuis le 27 mai 1555, le prit en amitié. C'était le petit-fils d'Antoine de Bourgogne, surnommé le Grand Bâtard; il avait eu pour mère la fille unique du sire de Wacken, en sorte qu'il possédait les fiefs de Wacken, Cotthem, Capelle et autres lieux. Il épousa Jacqueline de Bonnières, dont le père Philippe était fréquemment appelé Souatre, d'après un domaine qu'il possédait dans l'Artois.

Comme tous les membres légitimes ou illégitimes de sa race, Adolphe aimait les sciences et les beaux-arts. Lucas de Heere lui dédia son volume de vers intitulé *Le Jardin et Verger de poésie;* un morceau de ce recueil, *le Parnasse gantois*, dépeint le vice-amiral comme un nouvel Apollon, entouré de neuf dames et demoiselles, qui s'étaient illustrées par leur talent poétique et représentent les neuf muses (1).

En 1556, Adolphe de Bourgogne eut l'honneur de recevoir Charles-Quint dans sa résidence de Poele, nommée le château de Wacken, après l'abdication de l'empereur, et commanda la flotte qui conduisit le prince en Espagne. Pendant la lutte de la France et de l'Angleterre, en 1558, il eut sous ses ordres trente vaisseaux, comme lieutenant du comte de Hornes, et mena ces forces auxiliaires au vice-amiral Clinton. Philippe II lui octroya le collier de la Toison d'or en 1559, et le choisit pour le transporter en Espagne, cette année même, quand il eut installé Marguerite de Parme comme régente des Pays-Bas.

Ce fut surtout dans la peinture du portrait que Lucas de Heere fit preuve de talent et, par suite, il retraça un grand nombre de personnages. Il acquit même une telle habileté en ce genre qu'il pouvait reproduire une figure de mémoire avec une exactitude parfaite. Il copia les traits d'Adolphe et de sa femme sur deux panneaux, et dessina près d'eux leur bouf-

(1) On lui fit hommage de plusieurs autres livres, notamment le traité de Plutarque : *De puerorum institutione*, traduit en 1555 par le professeur Jean Osten, la *Chronique de Flandre* et les *Antiquités flamandes*, par Marc van Vaernewyck.

fon, nommé Petit-Cousin, auquel il adressa d'ailleurs une pièce de vers flamands que l'on possède encore.

Ce talent spécial le mit en rapport avec une jeune fille de Zélande, Éléonore Carbonier, fille du bourgmestre de Vere, qui était aussi percepteur de la commune. Le peintre avait sans doute fait sa connaissance lorsqu'il allait à Middelbourg voir Adolphe de Bourgogne, qui résidait fréquemment dans cette ville, quand il surveillait la flotte des Pays-Bas. Pierre Carbonier et sa fille Éléonore devaient sympathiser avec Lucas de Heere, attendu qu'ils versifiaient comme lui; la jeune personne avait même acquis un certain renom. Pendant que l'artiste exécutait son image, il s'éprit d'elle. Quand le portrait fut terminé, il le lui envoya escorté d'une pièce de vers, qui contenait une déclaration : « Maintenant, disait-il, je voudrais être aussi bien peint sur le tableau de votre cœur par le pinceau de Cupidon, ce maître sublime, qui vous a peinte dans le mien d'après nature. » Le vœu du coloriste ne fut pas d'abord exaucé : la jeune fille se tint sur la réserve et les parents firent des objections. C'est ce que nous apprennent plusieurs lettres en vers, dont l'une débute par une strophe charmante :

« Oh! pourquoi la fortune m'est-elle si peu favorable que je doive, comme Léandre, aimer au delà des flots ! Pas plus que lui, je ne redoute les violences de la mer, car je suis tellement épris de vous par toutes les facultés de mon être que nul orage ne peut m'effrayer. Une seule catastrophe m'inspire de la crainte, c'est qu'une fois en votre présence, vous ne me découragiez, vous ne m'attristiez par une fâ-

cheuse réponse, qui m'accablerait de douleur. La seule idée de ne pas vous plaire déchaîne sur moi une tempête de maux : ne serais-je point frappé à mort, si j'apprenais de votre bouche qu'il ne me reste aucun espoir? »

Le père d'Éléonore ne montrait pas plus d'empressement que la jeune fille, Lucas de Heere possédant peu de bien ou n'en possédant pas du tout : même après avoir cédé aux prières de l'artiste, après lui avoir donné sa parole, il hésitait, il retardait les noces, il chagrinait l'artiste; c'est ce que nous révèlent deux strophes d'une épître flamande.

« Après une telle promesse, deviez-vous prêter l'oreille à la médisance et me traiter comme un coupable? Dites-moi, je vous prie, quelle faute j'ai commise.

« Mais je n'ai pas commis de faute; mon crime est d'avoir peu de bien; si je possédais assez de fortune pour en vivre, je serais un homme irréprochable. Ma pauvreté me tient lieu de vices. »

On a déclamé bien souvent contre le pouvoir de l'or, mais la tyrannie du captieux métal ne s'est jamais peut-être exercée d'une manière plus piquante : un vieux rimeur, une jeune muse tenir d'abord un poète à distance, puis l'affliger, le désoler par des lenteurs, le faire douter même du succès, parce qu'il n'a pas un coffre-fort amplement garni, c'est une aventure exceptionnelle! La comédie toutefois eut un heureux dénoûment, et l'artiste épousa la jeune interprète du gai savoir (1).

(1) *Levensschets van Lucas de Heere,* door Philips Blommaert (Gand, 1853).

Parmi les travaux que Lucas de Heere exécuta vers cette époque, on voyait jadis dans l'église Saint-Pierre, à Gand, une *Descente du Saint-Esprit*, où les apôtres étaient vêtus d'habits magnifiques, et dans la cathédrale de Saint-Bavon un triptyque placé sur un tombeau, dont le milieu montrait au spectateur la Résurrection du Christ; une aile, les Pèlerins d'Emmaüs; l'autre volet, le Messie apparaissant à Madeleine en jardinier.

« Si nombreux que fussent ses belles compositions et ses beaux portraits, dit Karel van Mander, il aurait pu en exécuter bien davantage, s'il n'avait perdu son temps avec des personnes riches et distinguées, dont ses manières agréables, sa conversation et ses talents lui assuraient la faveur. »

Lucas de Heere devait en effet avoir de nombreuses relations. Il avait été reçu dans la Chambre de rhétorique *Jésus à la fleur de baume*, qui dominait toutes les sociétés analogues, et en était bientôt devenu un membre influent. Il comptait parmi ses intimes beaucoup de savants et d'hommes d'élite, comme le prouvent ses poésies, notamment Abraham Ortelius, Marc van Vaernewyck, le jurisconsulte Christophe van der Beke, Marnix de Sainte-Aldegonde, Pierre de Rycke, Hubert Goltzius, Jean Fruitiers, Guillaume Borluut, Philippe Mornay du Plessis, Dominique Lampsonius, qui lui adressa une poésie flamande, et Charles Utenhove. Il aimait avec passion les antiquités, les médailles et autres objets rares, dont il avait formé une belle collection.

Entre 1560 et 1565, il fit un premier séjour en Angleterre. Ce fut alors que l'amiral britannique, Ed-

wards, comte de Lincoln, le chargea de peindre dans une salle les costumes de tous les peuples. Il exécuta ce programme pour les diverses nations, les Anglais exceptés. Quand il en vint aux habitants des Trois-Royaumes, il dessina un homme nu, portant des étoffes sur son bras gauche et des ciseaux de tailleur dans sa main droite. L'amiral lui ayant demandé ce que cela signifiait, il répondit « que la nation anglaise changeant sans cesse de modes, il n'avait pu en retracer aucune et avait seulement fourni à son personnage de quoi s'habiller comme il l'entendrait, suivant la manière française, italienne, espagnole ou flamande. » Le comte de Lincoln ayant montré, dit-on, la figure à Élisabeth, et lui ayant transmis ces paroles, elle lui répliqua : « N'est-ce point une honte que notre goût versatile nous expose à être ainsi raillés par les étrangers? » Mais, ajoute Karel van Mander, on pourrait adresser le même reproche à tous les peuples, sauf les Allemands et les Suisses, qui gardent invariablement les costumes de leurs aïeux.

Un document positif, où la littérature se mêle au dessin, est venu confirmer le récit du vieil auteur. C'est un recueil, portant ce titre, écrit en lettres d'or : *Théâtre de tous les peuples et nations de la terre, avec leurs habits et ornements divers, tant anciens que modernes, diligemment dépeints au naturel par Luc Dheere, peintre et sculpteur gantois.* Cette collection d'images figurait sur le catalogue de la bibliothèque formée par M. Louis de Potter, et devait être vendue après sa mort, en 1824. Mais le jour des enchères, le volume ne fut pas mis sur table, et l'on ne savait ce qu'il était devenu, lorsqu'en avril 1865 il fut retrouvé

dans la succession de M. Chedeau, amateur français demeurant à Namur, et acquis par la ville de Gand. Une note du bibliophile, placée sur un des feuillets de garde, nous apprend qu'il l'avait acheté en 1826, pour la somme de mille francs, lorsqu'on livra au public les meubles et curiosités que possédait le fameux peintre David, mort à Bruxelles le 29 décembre 1825. Comment ce recueil était arrivé entre ses mains, c'est ce qu'on n'a jamais pu savoir. Au verso du titre, les armoiries d'un seigneur cher à l'artiste, Adolphe de Bourgogne, sont collées sur un autre blason, celui de la Grande Bretagne. Le peintre avait eu conséquemment l'intention de dédier son livre à quelque personnage anglais, intention que changea une contrariété inconnue. Une page se rapporte exactement à la description de Karel van Mander : on y observe un homme tout nu, de physionomie anglaise et bien dessiné : sur son bras gauche il porte une pièce d'étoffe, et tient des ciseaux dans sa main droite. Ces détestables vers sont écrits au dessous de la figure :

Comme on void bien souvent que l'avaricieux
Ne peult en rien jouir de sa riche pécune,
Ainsi de dépouille estant si désireux,
Je demeure tout nu, sans en avoir aucune.
Je ne veux qu'on me taille une robe commune
Du ciseau que je tiens, ni habit trop cognu;
Je veux toujours changer, ainsi comme la lune.
C'est pourquoi la plupart demeure ainsi tout nu.

Les autres images représentent effectivement les costumes des divers peuples, particulièrement ceux que portaient les habitants des Pays-Bas, de l'Angle-

terre, de l'Écosse et de l'Irlande. Ce qu'on remarque surtout, c'est le doge de Venise, le *magnifico* de Gênes, le portrait en pied de Philippe le Bon, le lord-maire, deux gentilshommes et deux dames anglaises.

Ce recueil servit sans le moindre doute à Lucas de Heere pour peindre la galerie que l'amiral Edwards l'avait prié d'orner. Mais il le compléta par la suite, il y travailla longtemps et à diverses reprises, comme l'atteste l'inscription qui accompagne l'image d'un Groenlandais : *Homme sauvage, amené des pays septentrionaux par M. Furbisher, en* 1576. A cette époque, Adolphe de Bourgogne était mort depuis longtemps.

Les agitations politiques avaient fini par troubler sa vie d'abord calme et respectée. Il y a des jours d'épreuve, où les circonstances sont plus fortes que toute la circonspection humaine. Le descendant de Philippe le Bon fut entraîné dans les luttes des partis, et sa prudence même servit à le compromettre. Pendant l'insurrection des iconoclastes, au lieu de protéger contre leur violence les édifices de Gand, il les avait laissé faire, se contentant de surveiller leur fureur et de prévenir d'autres délits. Quoiqu'il eût montré plus de résolution hors de la ville et rendu à l'Espagne l'île de Walcheren, prise par le comte de Toulouse, les despotes étrangers lui gardaient rancune de sa mollesse. Ils auraient probablement fait tomber sa tête, si la mort ne l'avait soustrait à leur vengeance. « Le 6 juillet 1568 mourut subitement Adolphe de Bourgogne, seigneur de Wacken et grand-bailli de cette ville, rapporte un chroniqueur gantois. On dit qu'il avait été heureux de finir ainsi, car il y avait lieu de craindre que le sanguinaire

Vargas ne l'eût condamné à mort, parce qu'il n'avait point opposé une assez vive résistance aux iconoclastes (1). » Sans un accident imprévu, la sotte et odieuse race de Jeanne la Folle eût donc fait périr sur le billot un descendant de la noble et intelligente maison de Bourgogne.

Lucas ne fut point menacé de la hache, mais on l'exila et on confisqua ses biens. Son nom figure sur la *liste des exécutés et des bannis* en 1568, à Gand et dans la châtellenie du Vieux-Bourg, par suite des troubles religieux et politiques. Il resta neuf ans hors de son pays, et sa maison, située rue des Vanniers (*Bennesteghe*), eut pendant son absence deux propriétaires successifs, Corneille Hutsebaut et Charles Hebbe (2).

Nulle sentence n'expliquant cette rigueur, on a peine à la comprendre. Quoique le peintre ait adopté plus tard les principes de la Réforme, il soutint d'abord le trône et l'autel, comme son patron Adolphe de Bourgogne. C'est ce que met hors de doute un volume publié par lui en 1565, sous le titre bizarre que je vais traduire du flamand : *Le Jardin et le Verger de poésie, contenant maintes sortes de fleurs poétiques, c'est à dire plusieurs matières diverses, spirituelles, amoureuses, rustiques, etc., comme aussi plusieurs belles sentences, inventions et pièces versifiées, suivant l'exemple des poètes grecs, latins et français,*

(1) Philippe de Kempenaer : *Vlamsche Kronyk*, page 55 (Gand, 1839).

(2) *Bulletins de la Commission d'histoire*, 3me série, tome VIII, octobre 1866.

ouvrage tel, en somme, que chacun y trouvera des choses qui lui feront plaisir. Auteur Lucas de Heere, peintre gantois. Le plus ancien est le meilleur; la paix est bonne (1). Cette double sentence prouve que l'artiste repoussait toutes les innovations. Différents passages du volume nous le montrent s'escrimant pour la vieille doctrine et pour la puissance royale. Les Anabaptistes et leur manière d'expliquer l'Incarnation provoquent surtout son humeur belliqueuse : il censure également les adversaires du culte des images et tous les réformateurs qui déclarent s'en tenir à l'Évangile, aux institutions de la primitive église, repoussant les opinions et les coutumes moins anciennes. « Déflorer les nonnes, dit-il, saccager les églises, les chapelles et les monastères semblent à maints compagnons des actes évangéliques et méritoires. Ils ne veulent que le texte pur et classent le reste parmi les fables. »

Voilà quelles convictions exprimait d'abord Lucas de Heere, et l'on doit supposer en outre qu'il désapprouva hautement, comme peintre et comme amateur, la grande sédition des iconoclastes. Lorsque la nouvelle des dégâts commis dans Notre-Dame d'Anvers fut apportée à Gand, il s'évertua en effet pour mettre à l'abri les œuvres d'art qui ornaient les églises. Beaucoup d'images, l'*Adoration de l'Agneau mystique* entre autres, furent cachées dans la citadelle qu'on venait de construire : on logea le reste chez des

(1) « A Gand, chez Ghilein Manilius, imprimeur juré, demeurant à l'enseigne des *Cinq Casques*, sur le marché au Blé. L'an MDLXV. Avec un privilége pour trois ans. » In-octavo de 120 pages.

serviteurs fidèles et des compagnons de Saint-Luc, notamment chez Lucas de Heere. En appréciant un tableau de Frans Floris, Karel van Mander loue un épagneul qui s'y trouvait peint d'une manière si parfaite que des chiens vivants venaient le flairer, « comme je l'ai vu moi-même, dit-il, quand nous avions ces volets dans l'atelier de Lucas de Heere, où on les avait soustraits à la fureur des iconoclastes et où ils nous servaient journellement pour nos études. »

On ignore donc la cause de la sentence qui le frappa. Mais si les oppresseurs avaient cru servir la religion en le bannissant et le ruinant, ils se trompèrent. Ce fut alors sans doute que l'artiste, avec les lettres de son nom, forma un spirituel anagramme, qui devint sa maxime favorite : *Schade leere u* — « Que le malheur vous instruise (1). » Le malheur ne lui inspira pas de zèle pour la foi catholique. Pendant un séjour prolongé dans la Grande-Bretagne, il embrassa les opinions nouvelles. La *Pacification de Gand*, ce traité national qui avait pour but de chasser les Espagnols, d'unir contre eux tous les habitants des Pays-Bas, sans distinction de croyances, de fonder à jamais la liberté des cultes, lui permit seule de revenir en Belgique. On la signa le 8 octobre 1576. « Proclamée sur la grande place de chaque ville, de chaque village, elle fut ratifiée dans

(1) Cet anagramme, dans lequel on retrouve toutes les lettres qui composent les mots *Lucas de Heere*, prouve qu'il s'appelait ainsi et non Luc Dheere, comme il écrivait quelquefois, pour donner à son nom une tournure française.

toutes les provinces néerlandaises, non par un vote, mais par des hymnes d'actions de grâces, par des chants de triomphe, par le tonnerre de l'artillerie et par d'éblouissantes illuminations (1). » Malgré l'enthousiasme général, soit qu'un reste d'inquiétude tourmentât le peintre, soit que des circonstances particulières ne lui permissent pas de s'embarquer, il revint seulement au mois d'avril 1577. Le 29, il prêta le serment prescrit par les États généraux, à l'imitation de celui qu'on exigeait en Hollande. On y promettait fidélité au roi, mais à condition que le pays fût gouverné par le conseil d'État et par l'assemblée nationale; on jurait de sacrifier son sang et ses biens pour maintenir les anciennes chartes, coutumes et libertés indigènes, pour chasser les Espagnols et autres étrangers, *corrupteurs et dépopulateurs des provinces néerlandaises* (2).

Cette même année, Lucas de Heere donna un témoignage public de sa ferveur protestante. Le 14 juillet, il communia sous les deux espèces dans l'église de Middelbourg, avec sa femme Éléonore Carbonier (3). Il ne prévoyait pas que le génie désastreux du prince de Parme étoufferait la liberté de conscience.

Hélas! la Pacification de Gand, qui devait unir

(1) *La Révolution des Pays-Bas au* XVI[e] *siècle*, par John Motley tome III, page 382 (traduction de MM. Jottrand et Albert Lacroix).

(2) Régistres des échevins de la Keure, dans les archives de Gand.

(3) Liste manuscrite des membres de l'Église réformée à Middelbourg, de 1574 à 1589 : cette liste se trouve reproduite dans un ouvrage publié à Middelbourg même, en 1769, sous le titre suivant : *Deuxième jubilé séculaire du premier synode des Églises protestantes.*

contre les despotes étrangers tous les habitants des Pays-Bas, n'avait même pu faire vivre en bon accord les citoyens de la grande ville. Hembyse, ardent sectaire, voulait y opprimer les catholiques. Guillaume le Taciturne fut obligé de venir apaiser la tempête. Le 29 du mois de décembre, on lui fit une splendide réception, que Lucas de Heere a décrite dans une brochure, avec toutes sortes de détails (1). Les Chambres de rhétorique jouèrent devant le prince trois pièces de circonstance, où des personnages emblématiques représentaient les questions à l'ordre du jour. La ville rémunéra de Heere pour sa coopération aux préparatifs qu'avait exigés la cérémonie. Voulant d'ailleurs lui assurer des moyens d'existence, on l'avait nommé greffier de la Chambre des comptes. La municipalité employa encore son talent, son esprit inventif, à organiser les fêtes qui eurent lieu en 1581, lorsque le prince d'Orange annonça que la reine Élisabeth allait se fiancer au duc d'Alençon, et en 1582, lorsque le duc lui-même fit une entrée solennelle à Gand. Puis revinrent les jours d'épreuve. Le duc de Parme investit l'opulente commune, qui se défendit quelque temps, mais fut bientôt réduite à capituler. Pendant les premières négociations, le peintre-poète, redoutant la sournoise cruauté des Espagnols, trouva moyen de se réfugier en France.

(1) *Beschryvinghe van het ghene dat vertoocht wierdt, ter incomste van Z. Excellentie des princen van Orangien binnen der stede van Ghent, den* 29 *decembris* 1577. M. Motley, qui donne l'analyse de cet opuscule, plus important pour l'histoire politique que pour l'histoire de la peinture, le croit très rare : il ignore qu'il a été réimprimé à Gand, par la Société des bibliophiles, en 1852.

Mais le danger qu'il croyait fuir avait pris les devants, la mort l'attendait sur les bords de la Seine : il mourut à Paris le 29 août 1584, selon le témoignage de Karel van Mander, sans qu'on sache par suite de quel accident. Sa veuve alla de nouveau communier à Middelbourg en octobre 1585 (1).

Ce qu'il y a d'étrange, c'est que sa mort fut ignorée dans sa ville natale pendant plus de dix ans. Le prince de Parme y était entré le 17 du mois de septembre, et une capitation fut imposée aux bourgeois les plus compromis. A Lucas de Heere, que l'on croyait vivant, on infligea une taxe de mille livres tournois. Le 5 avril 1594, il figurait encore sur la liste des individus qui n'avaient pas payé leur amende, et un acte postérieur la fait entrer en compte parmi les sommes à recouvrer.

Pour ne rien omettre dans cette biographie, nous rappellerons que, le 28 mars 1576, Marnix de Sainte-Aldegonde, qui allait quitter Londres, où demeurait alors Lucas de Heere, adressait au peintre gantois, *son bon ami*, la traduction flamande de plusieurs psaumes calvinistes et une coupe d'argent. Deux sonnets flamands, composés par le traducteur, accompagnaient cet envoi. Les différents morceaux se trouvent copiés dans le *Théâtre de tous les peuples* (2).

Les œuvres peintes qui nous restent de Lucas de

(1) *Deuxième jubilé séculaire du premier synode des Églises protestantes.*

(2) *Recherches sur les peintres et sculpteurs gantois*, par Edmond de Busscher, page 35.

Heere sont très peu nombreuses. La chapelle de Saint-Ivon, dans la cathédrale de Gand, possède un tableau de sa main, ayant pour sujet la reine de Saba devant le trône de Salomon. Le prince hébreu est entièrement vêtu à la romaine et porte sur la tête une couronne de laurier. Il tient un sceptre à la main. La fabuleuse souveraine, dont les géographes n'ont pu découvrir les États, semble argumenter contre lui, car elle pose ses deux index l'un sur l'autre. Elle a pour costume une robe traînante et un long manteau de cour, porté par deux caméristes. L'œuvre est signée : *Lucas Derus inv. fecit* 1559. L'auteur avait donc vingt-cinq ans, lorsqu'il l'exécuta, et il faut prendre son âge en considération pour la juger équitablement ; il dut faire mieux par la suite. La couleur a pâli, ce qui lui ôte de l'attrait et du relief ; mais les têtes sont bien étudiées, les mouvements faciles, les draperies jetées avec goût. Le style rappelle Van Orley et Michel Coxie. Un somptueux monument romain, qui occupe le fond du tableau, atteste le triomphe de la Renaissance. Tout accuse un talent d'une médiocrité honorable.

La seconde production authentique, due à Lucas de Heere, décore, dans l'église Saint-Bavon, la cheminée de la salle où opinent les chanoines. C'est une topographie de l'ancienne abbaye dédiée au même saint, de la cité construite alentour, avec le panorama de Gand, qu'on découvre en perspective. On croit ce travail exécuté d'après un ancien modèle : l'auteur, dans tous les cas, ne pouvait y déployer grand talent, puisqu'on doit plutôt le classer parmi les œuvres de géographie que parmi les œuvres de pein-

ture. La quittance autographe de l'artiste, conservée en double dans les archives provinciales, à Gand, constate qu'il lui fut payé soixante florins (1).

A l'exposition de Manchester figuraient trois tableaux, sur lesquels on avait inscrit son nom. Voici comment les juge un habile critique, M. W. Burger :

« De Lucas de Heere, qui peignit en même temps que Holbein, et plus tard, il y a trois portraits : — La reine Mary, femme de Philippe II, avec le monogramme du peintre et la date de 1544 (à la Société des antiquaires) — lord Darnley, époux de Mary, reine d'Écosse (de la galerie de Hampton-Court) ; et la reine Élisabeth, en pied, mais de petite proportion (au duc de Portland). Ces Lucas de Heere peuvent compter parmi les plus beaux portraits de l'époque. »

Nous regrettons que cette note soit si peu étendue, car elle soulève plusieurs questions embarrassantes. La signature du premier ouvrage est fausse, puisque Lucas de Heere, né en 1534, n'aurait pu exécuter le tableau à l'âge de dix ans. Rien en conséquence ne prouve qu'il l'ait peint, et si la facture des trois morceaux était pareille, on ne voit pas pour quelle raison ils lui seraient attribués. Rien ne prouve non plus qu'ils ne soient pas de sa main, un faux monogramme ayant pu être apposé sur une œuvre authen-

(1) Voici la traduction de cette quittance : « Reçu par moi Lucas Dheere, de la main de Cornelis Breydel, secrétaire de M. le prévôt de Saint-Bavon, la somme de soixante florins, pour le complet paiement de mon grand tableau, où j'ai peint Saint-Bavon et auprès la ville de Gand, d'après l'ordre du susdit prévôt. En foi de quoi j'ai signé, le 11 janvier 1564. LUCAS DHEERE. »

tique. Passant en revue quinze cents tableaux, qui disséminaient son attention, M. Burger n'a pas été conduit à examiner ces problèmes. De nouveaux renseignements sont donc nécessaires. Constatons pour le moment que Walpole regardait les deux dernières images comme peintes effectivement par Lucas de Heere.

Jusqu'à nouvel ordre, ce qui nous intéresse surtout en lui, c'est sa tentative pour rédiger en vers l'histoire des peintres flamands. Nous avons déjà donné sur ce poëme tous les détails connus (1). Le lecteur nous saura gré probablement d'y joindre une traduction des morceaux copiés par M. Delbecq; voici le prologue de l'ouvrage :

« Lisez ici sur les peintres, mes chers amis, d'authentiques et étonnantes choses, que l'on trouve rarement dans les écrits, et que ce traité vous fera connaître. Je pense qu'il vous plaira. Ceux qui ont vécu en l'an 1366, ont vu se produire, dans une une belle contrée, bien des choses admirables. Les anciens peintres, qui étaient de purs praticiens, ne pouvaient comprendre que Dieu nous envoyât tous ces hommes sans pareils, à Maeseyck, dans la rude Campine. »

A cette introduction succède un avertissement de Marc van Vaernewyck, le célèbre historien : il est adressé aux critiques et montre que, dès cette époque, on n'aimait pas beaucoup les frondeurs :

« Laissez l'auteur en paix, ô excréments de Momus! Pincer avec les tenailles de la satire prouve

(1) Tome II, page 7; tome III, page 432.

moins la connaissance de l'art que d'exécuter soi-même. »

N'est-ce point par anticipation le vers de Destouches :

> La critique est aisée, et l'art est difficile.

Le traité commence enfin de cette manière :

« Hommes rares, honneur de la Néerlande, comme l'attestent vos ouvrages, frères Van Eyck, dignes d'être nommés, Enghelbert et Corneille qui fleurirent par vous, au point d'éclipser les plus riches, on ne peut limiter votre gloire, personne n'égalera votre lumière, surtout celle de Jean Van Eyck, le plus éminent.

« Des enfants de Maeseyck, on ne sait rien; de leurs maîtres, on n'a rien découvert. De cette époque, on entend dire beaucoup de choses, que la gravure sur bois fut inventée, puis que l'on commença à imprimer sur cuivre, avec une encre bonne et solide. Tous ces hommes, illustrés par l'art, survivront au temps et aux siècles.

« Maeseyck n'a pas gardé longtemps sur son territoire son honneur et ses joyaux. De grandes villes ont contemplé les beaux tableaux de Jean van Eyck, et presque toute son école s'est transportée dans la Flandre, où l'art vit par la richesse.

« Bruges y a beaucoup gagné. Rogier et Geraert sont témoins de ce que peut faire la peinture, comme Hans et le peintre Hugo. Gand et Ypres ont eu des hommes élevés très haut par les Van Eyck. Ils ont aussi communiqué leurs dons célestes aux confrères de la maritime Harlem.

« Les peintres anciens travaillaient de pratique et ne s'imaginaient pas que des choses si merveilleuses, dans le style des Van Eyck, pourraient briller en un tel pays, la rude contrée de Maeseyck, la plus stérile des Pays-Bas. On relate qu'à cette époque Enghelbert, Van Hemsen (de Leyde), Albert Ouwater, Volckert, Mandyn, Jacques de Mecken, si fort envié, étaient tous disciples des Van Eyck.

« Voilà ce que l'on connaît de ces anciens temps. On en découvrira bien davantage, si l'on est diligent au travail. Cela est fait pour exciter le zèle. Je termine ici ma dernière strophe.

« Maintenant je prie le Seigneur tout-puissant qu'il veuille bien, dans sa clémence, protéger le pays, avec tous ceux qui s'intéressent aux arts, pour l'avantage de la Néerlande. Nous allons étudier ces temps et ces années, depuis les premiers peintres si habiles, en des chants véridiques, afin d'honorer le pays. »

Ce préambule, que nous avons traduit mot à mot, avec la dernière exactitude, prouve quelles idées confuses avait l'auteur sur la première époque de l'art flamand. Il groupe, il réunit comme des contemporains des hommes qui ont vécu à soixante et quatre-vingts ans de distance. Enghelbert, né en 1468, mort en 1533, Jean Mandyn, né en 1468, mort en 1559, se trouvent ainsi classés parmi les élèves directs des Van Eyck. Si l'on retrouve le manuscrit de Lucas de Heere, il nous apprendra donc peu de choses sur les artistes du quinzième siècle, et il faudra en peser toutes les paroles. Nous connaissons maintenant cette époque beaucoup mieux que l'au-

teur. Le seizième siècle, chose étrange, avait déjà oublié presque entièrement son devancier. Le poème que de mauvais citoyens ont caché pendant trois cents ans au public, aurait principalement éclairé le second âge de la peinture néerlandaise. Quant à la liste chronologique dressée par M. Delbecq, il n'en avait pas emprunté tous les éléments aux strophes de Lucas de Heere, puisqu'elle mentionne des individus qui étaient encore en bas âge, lorsque le rimeur cessa de vivre, comme Hondius le vieux et Guillaume Swanenbourg. Il ne pouvait par intuition deviner leur talent futur. On devra donc se tenir en garde même contre ce faible renseignement historique.

Lucas de Heere eut pour contemporain un maître appelé *Markus Geeraerds*, c'est à dire Marc, fils de Gérard, dont la vie et les œuvres ne sont pas suffisamment connues. La liste de M. Delbecq le fait naître à Bruges en 1510 : Balkéma prétend qu'il vint au monde en 1530. Van Mander ne lui marchande pas les éloges. « Marc Gérards, de Bruges, dit-il, fut aussi un ornement de notre profession et mérite bien d'être classé parmi les artistes fameux : non seulement c'était un maître habile, qui a exécuté différents travaux à Bruges et ailleurs, mais il pratiquait tous les genres, la figure, le paysage, la fantaisie, les vues d'architecture, et, en outre, il gravait bien, il traitait parfaitement la miniature. Dans ses charmantes compositions agrestes, il introduisait souvent une femme accroupie, soit sur un pont, soit ailleurs, et lâchant de l'eau. Il fit aussi beaucoup de modèles pour les peintres verriers.

« Lorsque les ravages des iconoclastes, en 1566,

eurent paralysé l'art, il grava sur cuivre, d'une manière admirable, avec beaucoup de soin, de patience et de délicatesse, la campagne de Bruges, puis les Fables d'Esope, où il montra le même talent. Il mourut enfin dans la Grande Bretagne. Quel que fût mon désir de connaître son âge et l'époque de son décès, son fils n'a jamais voulu me donner à cet égard aucune information, comme s'il ne lui convenait pas de me renseigner dans une lettre pour l'honneur de son père, ou comme s'il ne lui paraissait point que le sujet en valût la peine (1). »

En 1558, Marc Gérards était encore à Bruges. Ce fut à lui que Philippe II demanda le modèle du tombeau, où il voulait ensevelir définitivement Charles le Téméraire; le prince aventureux, couché d'abord dans un gîte provisoire, à l'église Saint-Georges de Nancy, transféré dans la cathédrale de Bruges en 1550, agité après sa mort comme il l'avait été pendant sa vie, ne trouva le repos que dans le monument dessiné par notre artiste et achevé en 1562.

Marc Gérards, qui excellait à travailler d'après nature, à copier les traits d'un personnage vivant, fut choisi par la reine Élisabeth pour son peintre officiel. A quelle époque? On l'ignore. Mais le succès qu'il obtint dans la Grande-Bretagne ne saurait être mis en doute. A l'exposition de Manchester il y avait douze portraits de sa main, trois images de la reine Élisabeth notamment, où on la voyait tenant un éventail de plumes blanches, puis un éventail de

(1) Rapprochez ce passage d'une plainte analogue, traduite dans le cinquième volume, page 278.

plumes multicolores, et enfin portée dans un palanquin et se rendant, suivie d'un nombreux cortége, au château de son cousin germain, lord Hunsdon. L'effigie du comte d'Oxford était datée de 1575 (*ætatis suæ* 25). Je n'ai aucun renseignement précis sur la valeur et la facture de ces morceaux, que je regrette beaucoup de ne pas avoir vus, mais quand ils furent exposés, ma bourse malade m'interdisait un si coûteux voyage. La galerie impériale du Belvédère contient deux panneaux de Marc Gérards, le portrait d'un jeune homme et le portrait d'une jeune femme; Betty Paoli n'en souffle mot. Il n'est guère possible de se trouver dans une plus fâcheuse pénurie, à propos d'un homme regardé de son temps comme un peintre supérieur. Nous avons cité une *Naissance de la Vierge*, gravée par lui au burin d'après Barthélemy Spranger (1). C'est un travail ferme et hardi, dont l'exécution rappelle les œuvres de Henri Goltzius et des Sadeler. On suppose que l'auteur mourut en 1592, mais aucune preuve ne garantit cette date. Il avait cessé de vivre, dans tous les cas, lorsque Van Mander publia sa première édition, c'est à dire en 1604. On doit désirer qu'un investigateur patient dissipe les ténèbres qui environnent ce maître jadis fameux.

Quant à son fils, le brutal personnage dont Karel van Mander ne put obtenir aucun renseignement, et qui s'appelait aussi Marc, il fut admis, en 1577, dans la corporation de Saint-Luc, à Anvers. C'est tout ce qu'on sait de lui, et comme il n'éveille pas une grande curiosité, on se contente de ce faible renseignement.

(1) Voyez plus haut, page 27.

CHAPITRE XXV

KAREL VAN MANDER ET SON FILS

Naissance de Karel van Mander à Meulebeke ; son noviciat. — Il cultive en même temps la peinture et la poésie. — Drames versifiés par lui que joue sa famille. — Son départ pour l'Italie, où il demeure trois ans. — Situation malheureuse de la Belgique à son retour. — Catastrophes de tout genre qui fondent sur lui. — Son émigration en Hollande ; il y forme de nombreux élèves, rédige ses *Vies des peintres flamands* et un traité en vers sur la théorie de la peinture. — Honneurs qu'on lui rend après sa mort. — Analyse de son poème. — Singuliers conseils qu'il donne aux jeunes artistes. — Sa prévention en faveur des méridionaux. — Talent de son fils pour peindre le portrait. — Le roi de Danemark l'attache à son service et lui fait signer l'engagement de ne pas le quitter. — François Hals, autre disciple de Karel van Mander.

Le travail que Lucas de Heere avait ébauché en vers flamands, Karel van Mander eut l'honneur de l'exécuter en prose. Il fut aussi le premier écrivain qui rédigea et publia une théorie de la peinture : il nous dit lui-même que nul ne l'avait précédé dans

cette voie (1). Deux ouvrages d'une si grande importance suffiraient pour éveiller en sa faveur toute notre attention et toute notre sympathie. Mais, par suite d'une heureuse coïncidence, sa biographie a l'intérêt d'un morceau d'histoire, et peint exactement la déplorable situation des Pays-Bas sous le règne de Philippe II.

Karel van Mander naquit au mois de mai 1548, à Meulebeke, grand bourg situé dans un large bassin de la Flandre occidentale, mollement encadré par de faibles ondulations. Sa famille était noble et avait obtenu, dès le treizième siècle, de hautes dignités ecclésiastiques, rempli d'importantes fonctions administratives (2). Elle avait pour armoiries un cygne portant un collier d'or, et nageant, les ailes ouvertes. Le père de Karel, nommé Cornélis, était un homme de cœur, grave et intelligent, assez riche et fort honoré, qui vivait sur ses terres, avec sa femme Johanna van der Beke. Le seigneur de l'endroit l'avait choisi pour receveur et nommé bailli : cette double charge, unie à sa fortune personnelle, le rendait un des individus les plus considérables de tout le voisinage.

Karel avait un frère aîné, qui s'appelait Cornélis, un jeune frère nommé Adam et deux sœurs. Cornélis se montra dès l'enfance paisible et rangé : l'artiste à venir était, au contraire, d'un esprit vif, lançait

(1) *In onse spraek was voortydts niet tot schilders onderwys geschreven*. Folio 4, recto.

(2) Un de ses aïeux, Gautier van Mander, fut évêque de Tournay : un acte qui le mentionne est daté de l'an 1248.

des mots piquants, et inventait chaque jour quelque trait d'espièglerie, sans aller toutefois jusqu'à la méchanceté. Il manifestait d'ailleurs une rapide intelligence, une clairvoyante pénétration, une ardeur infatigable pour l'étude, annonçait le talent le plus déclaré pour la poésie et la peinture. Aussi couvrait-il les murailles, les bancs, les tables, de ses dessins et de ses vers, sans compter les marges de ses livres : bref, il donnait tant d'espérances, que l'on résolut de l'envoyer apprendre le latin dans une école de Thielt, ville peu éloignée. Il y fit des progrès décisifs en toutes choses, et n'interrompit ni ses esquisses, ni ses rimes. Logé ensuite, à Gand, chez un maître de français, il fut surveillé par un de ses oncles, qui habitait la commune. Le digne homme ayant autrefois beaucoup voyagé, ses pérégrinations avaient formé son esprit, multiplié ses connaissances : il était donc en état de diriger habilement l'éducation du spirituel neveu confié à ses soins.

A mesure que l'enfant devenait un jeune homme, son goût invincible pour la peinture et la poésie se trahissait plus clairement : son oncle, avec l'approbation de ses parents, le mit donc, au bout d'un certain délai, chez Lucas de Heere, qui était alors réputé non seulement un grand peintre, mais un habile poète. L'éloge du tableau capital des Van Eyck à Gand, suspendu dans l'église en face de ce chef-d'œuvre, avait été fait par lui. Notre disciple, en conséquence, se trouva heureux auprès d'un homme qui lui enseignait tantôt l'art du dessin, tantôt l'art des vers. Aussi lui garda-t-il un souvenir reconnaissant et lui prodigue-t-il les éloges, dans les *Vies des peintres célèbres*.

Les malheurs du temps le séparèrent d'un guide qui lui était si cher : Lucas fut banni, chercha un asile dans la Grande-Bretagne, et Karel n'ayant point achevé ses études, ses parents le confièrent aux soins d'un nouveau maître, Pierre Vlerick, de Courtrai, chez lequel il passa une grande partie des années 1568 et 1569. Revenu ensuite à Meulebeke, il s'y délassa des troubles politiques et des luttes religieuses.

Un moment, il parut vouloir abandonner l'art pour la littérature, pour la poésie surtout. Il peignait peu et lisait, écrivait, rimait d'autant plus : sa grande joie était de composer des pièces de théâtre, que ses frères, ses sœurs, ses voisins déclamaient ensuite chez son père. Dans ces sortes de représentations, il était à la fois l'auteur, le directeur et le décorateur, montrant ainsi les qualités les plus diverses. L'art dramatique portait encore le bourrelet de l'enfance, et l'on ne connaissait point nos grandes salles de spectacle. Les Chambres de rhétorique, avec des moyens bornés, tâchaient de faire naître dans les classes supérieures le goût du théâtre; le peuple n'avait pour s'égayer que les farces du carnaval et les drôleries qu'on exécutait, les jours de marché, sur des tréteaux. Jeunes et vieux accoururent donc, lorsque Van Mander annonça une pièce où l'on verrait le déluge: l'enthousiasme fut immense et l'on ne se plaignit point de ce qu'un grand nombre de spectateurs, qui se trouvaient près de la scène, eussent été mouillés jusqu'aux os. En effet, pour que l'illusion fût complète, l'auteur avait placé dans un bâtiment voisin des pompes bien approvisionnées d'eau, qui jouèrent au moment convenable et inon-

dèrent littéralement le théâtre. Noé avait d'abord paru, prêchant le repentir à ses contemporains vicieux, puis bâtissant l'arche et y entrant avec sa famille. Toutes les bêtes les y avaient suivis deux à deux. Bientôt le lourd navire flotta ou essaya de flotter, le corbeau s'envola et, après lui, la colombe. Une grande toile, où Van Mander avait peint des hommes qui se noyaient, fut tendue en travers du théâtre et représentait si énergiquement la destruction des impies, que nombre de spectateurs fondirent en larmes : ils ne pouvaient se remettre de leur attendrissement et de leur effroi. Tout alla pour le mieux; le fils aîné de la maison, jusque-là peu content des entreprises de Karel, lui pardonna si bien de ne pas l'aider dans son commerce de toiles, qu'il se laissa induire à payer les frais de la tragédie (1). Sa mère le déclara le plus fou des deux, puisqu'il entretenait aux dépens de sa bourse la folie de l'autre.

Beaucoup de pièces suivirent celle-là, toutes écrites par Van Mander : l'histoire de Nabuchodonosor, le jugement de Salomon, divers récits bibliques lui en fournirent les sujets. Le plus brillant de tous ces drames montra aux spectateurs la reine de Saba visitant le roi des Juifs : on le mit en scène durant la Pentecôte; des chameaux, différentes bêtes et cinquante acteurs y parurent (2). Le concours du peuple fut immense : il venait par troupes de Bruges, de

(1) Après son retour d'Italie, Karel van Mander fit un tableau sur le même sujet.

(2) « Dit laaste spel is te Meulenbeke, op den Pinksterdag wel met

Gand et des autres villes prochaines; la gloire de l'auteur se répandit au loin. Ses cantiques, ses odes, ses chansons à boire, ses vers d'amour la faisaient pénétrer dans toutes les demeures. On lui commandait sans cesse des poésies de circonstance. Il obtint plus d'une fois par ses rimes les prix d'honneur que l'on distribuait alors : ce n'était point, comme à Toulouse, des violettes d'or et des lis d'argent, mais, selon le goût du pays, des ustensiles en étain d'un service journalier. Il composa aussi maintes satires et des pièces de carnaval fort gaies, que les paysans de Meulebeke jouaient à la satisfaction de tout le monde.

Pendant qu'il menait cette vie agréable, qui dura cinq années, il finit par reprendre son pinceau et par travailler pour les églises, les hôtels de ville et les amateurs. En 1574, ses parents, qu'il obsédait de prières, lui permirent de visiter Rome. Son oncle de Gand, qui avait fait autrefois ce voyage, lui prodigua les renseignements utiles et les bons conseils. Son père lui donna une bourse pleine, et sa mère le pourvut d'habillements. Il partit donc, ivre de joie et d'espoir, dans toute sa force, dans toute son ardeur, et l'univers se déploya comme un beau songe devant ses yeux.

Il fit en route la connaissance de plusieurs jeunes gens sortis de familles nobles, mais fut contraint de les abandonner, car ils voulaient toujours courir,

50 personen, of akteurs, kemelen en ander gedierte sierlijk en treffelijk uitgevoert, *wezende het toneel zeer konstig en frani toegesteld.* Karel van Mander, second volume, page 236, édition de 1764. »

sans se livrer à l'étude. Lui s'arrêtait pour examiner ou dessiner les choses curieuses, principalement dans les villes italiennes. Il se présenta chez les peintres célèbres du temps, et admira les prodiges de l'époque antérieure avec une émotion bien légitime. Ces œuvres excellentes n'avaient rien perdu de leur éclat, de leur fraîcheur; elles prêtaient aux cathédrales, aux palais des grands une magie divine. Sa théorie versifiée de la peinture contient une relation abrégée de son voyage, et çà et là, dans ses biographies néerlandaises, il ajoute quelques détails. Dans ses lettres à ses parents, il leur communiquait ses observations; il leur décrivit longuement les fêtes somptueuses du jubilé de 1575. Le travail absorba bientôt ses journées presque tout entières. Ce fut à Terni, pour un certain comte, dont on ne sait pas le nom, qu'il exécuta ses premiers travaux, grandes compositions qui figuraient le massacre nocturne de la Saint-Barthélemy, et la scène où on jetait par la fenêtre le cadavre sanglant de l'amiral Coligny. Plusieurs cardinaux lui firent orner leurs palais de vastes paysages. Pour son instruction, il esquissa une foule de morceaux antiques. Son biographe prétend même qu'il entra le premier dans les catacombes, où il étudia longtemps et copia un grand nombre de vieilles images. On lui demanda en outre beaucoup de tableaux.

Malheureusement, l'art était alors en décadence; il tombait plus bas tous les jours, le mauvais goût et la recherche le précipitant loin de ces hautes régions, où planent les sveltes fées de l'idéal. Un manque absolu de naturel dans la forme et dans l'ex-

pression, la vigueur hyperbolique des muscles, les postures étranges des corps, le jeu affecté de la lumière prenaient peu à peu la place du beau et du vrai; la foule ne s'enthousiasmait que pour un vain éclat, pour une splendeur illusoire. Notre jeune artiste, séduit par la nouveauté, à cause même de sa fougue, se laissa entraîner sur cette pente glissante, comme le montagnard sur les versants neigeux des Alpes. Son compatriote Barthélemy Spranger était alors à Rome, où il vivait au milieu des honneurs. Il protégea le débutant, lui communiqua l'épidémie de son faux goût, altéra en lui tous les principes demeurés purs, et son œil malade ne distingua plus ni les qualités saines, ni la franche énergie des grands maîtres. L'exemple de Spranger était très dangereux, car ses défauts l'avaient mené au succès. Il fit obtenir à Van Mander le droit de porter l'épée, droit que l'on regardait comme une haute distinction sur les terres de l'Église. Ce service finit d'éblouir le jeune homme et l'égara pour toujours dans la forêt pleine de tristes enchantements, de visions fébriles, où régnait son protecteur adulé.

Au bout de trois ans, il quitta la ville éternelle et prit la route de l'Autriche. A Krems, il peignit, dans le grand cimetière, Jacob et ses fils abandonnant la terre sainte : il y employa le style de Spranger qu'il rejoignit bientôt à Vienne (1). Maximilien avait effec-

(1) Le biographe hollandais rapporte que Spranger, ayant examiné plus tard ce morceau, en f[illegible] grand éloge. Il a mis *Bâle*, au lieu de *Krems*, mais le témoign[illegible]e Van Mander lui-même rectifie son erreur. (Voyez le *Livre des p[illegible]intres*, tome II, page 40.)

tivement appelé le peintre anversois dans la capitale de l'Autriche et lui avait confié de grands travaux. Mais l'empereur étant venu à mourir et l'artiste devant orner pour la prochaine entrée de son successeur, Rodolphe II, un splendide arc de triomphe, il réclama l'aide de son disciple. Charmé de pouvoir lui témoigner sa gratitude, Van Mander accourut près de lui. Le sculpteur Jean Mont, les secondant tous deux, modela les statues de l'édifice transitoire. Le labeur terminé, Karel se dirigea enfin vers le lieu de sa naissance, chargé de dessins qu'il croyait précieux. Sa famille l'attendait en comptant les heures; son frère Adam, ayant su qu'il était peu éloigné, alla au devant de lui avec tous les domestiques de son père et tous ses camarades : son entrée à Meulebeke eut l'air d'une ovation.

Depuis ce jour, Karel goûta, pendant plusieurs années, un bonheur digne d'envie, au sein du calme champêtre : il dessinait, rimait, écrivait et cherchait la reine future de son cœur parmi les jeunes personnes du voisinage. Mais les troubles croissants vinrent rompre ce charme et détruire la paix de sa famille. Les Pays-Bas s'étaient révoltés contre l'Espagne; des bandes de soldats étrangers et wallons désolaient la Flandre proprement dite. Elles inondèrent les villes, les bourgs, les hameaux situés près de Meulebeke : dans ce dernier lieu, cinq mille paysans, qui s'y étaient concentrés, les repoussèrent vaillamment : le père de Karel défendit lui-même ses biens à la tête de ses serviteurs et de ses fermiers; ce sol jadis béni devint la proie du désordre, du mal-

heur et de l'anxiété, qui accompagnent les guerres civiles.

Les dangers, les catastrophes se multiplièrent de telle sorte que les habitants notables du pays ouvert, et dans ce nombre les parents du jeune artiste, prirent la résolution de transporter leurs meubles précieux, leurs costumes de fête, leurs fonds et leurs diamants à Bruges, Courtrai et autres grandes cités : ils menaient ensuite eux-mêmes une vie inquiète, fuyant au moindre péril, tâchant de sauver leurs jours. En de pareilles circonstances, Van Mander négligea la plume et le pinceau : il veillait sur le sort de sa famille, pour la préserver du malheur ou pour l'y soustraire. Il ne perdit pas toutefois sa vivacité naturelle, et, au milieu du trouble, composa maintes chansons : l'une d'elles célébrait les jeunes filles d'alentour, qui avaient abandonné la maison paternelle et s'étaient réfugiées dans les villes, par crainte des soldats. « J'en connais cependant une, disait-il, plus gracieuse que les plus charmantes, qui est restée au logis. »

C'était une belle personne de dix-huit ans, pauvre et obscure, mais si bonne et si douce que l'amour profond de Van Mander pour elle lui donna le courage de l'épouser, sans craindre la tempête qui dévastait la Flandre. Il l'établit à Courtrai, où sa sœur aînée vivait en ménage, et, depuis lors, il fut toujours sur les chemins entre cette ville et Meulebeke, afin d'assister des êtres pareillement chers à son cœur.

Un jour (c'était la veille des Rois) il conduisait trois chariots vers le premier lieu : les chariots

étaient pleins de blé, d'ustensiles de toute sorte, qu'il voulait y mettre en sûreté pour ses parents. La contrée fourmillait de soldats : deux régiments, l'un de Wallons, l'autre d'Allemands, occupaient les environs; ils commettaient les plus grands crimes avec l'impitoyable audace des scélérats, qui se prétendent les champions d'une sainte cause.

Van Mander sortait à peine du bourg qu'une horde de Wallons pillards entra chez son père. Celui-ci était alors dangereusement malade, et son fils Adam, qui venait d'accomplir sa dix-huitième année, vit bien qu'il ne pourrait défendre à lui seul la maison. Il s'élança donc, avec une grande présence d'esprit, sur une épée qu'il tenait en réserve et se mêla aux soudards, qui le crurent un des leurs, attendu qu'il parlait fort couramment leur langue. Il se mit à jurer, à faire un tintamarre sans pareil : il brisait en même temps les caisses, où se trouvaient les choses les plus précieuses, et se chargeait d'un opulent butin. Se tournant ensuite du côté de sa mère, il la contraignit, en apparence, avec d'effroyables menaces à lui donner tout son argent; elle feignit d'abord de résister, quoique l'adresse de son fils lui causât une vive joie, et ce dernier fut assez habile pour déterminer ses prétendus camarades à lui abandonner cette vieille femme, disant qu'il lui ferait bien rendre gorge.

Pendant ce temps, Karel n'était pas en meilleure situation; il courait même de plus grands dangers. A une petite distance du village, les Wallons l'avaient également surpris. Quoiqu'il leur adressât la parole dans leur langue, ils le dépouillèrent complétement et lui enlevèrent jusqu'à ses habits : ensuite ils lui

mirent une corde au cou, le menèrent sous un arbre et se préparèrent à le pendre. Mais comme un homme mort n'a pas grande valeur, tout en apprêtant son supplice, les malandrins traitaient avec lui de sa rançon. Un Italien, qui servait dans les troupes de Philippe II et passait par là sur son cheval, s'arrêta pour considérer ce tableau dramatique. Van Mander, l'ayant aperçu, implora son secours en italien : le voyageur, étonné d'entendre un homme, qui lui semblait un campagnard, faire usage de sa langue maternelle, lui demanda où il l'avait apprise. « A Rome! » s'écria le patient. « Qu'y faisiez-vous donc? » répliqua l'étranger. « De la peinture, » reprit Van Mander. L'Italien le regarda fixement, puis soudain, comme frappé de délire, s'écria : « Laissez aller mon ami! ôtez-lui du cou votre maudite corde! Rendez-lui ses vêtements! » et aussitôt, du plat de son épée, il se mit à distribuer des coups aux Wallons, qui, étant à pied, ne pouvaient guère le combattre et ne l'essayèrent même pas. Ils lui obéirent donc, puis se retirèrent. L'étranger eût bien voulu faire rendre à Karel ses voitures et leur charge, mais content déjà de sa victoire, il laissa les maraudeurs s'éloigner sans inquiétude et ne remit point en question le salut du peintre.

Lorsqu'ils furent partis, une scène de reconnaissance eut lieu entre la victime et son libérateur. Celui-ci avait été au service d'un cardinal très riche, pour lequel Van Mander exécutait des tableaux, de sorte qu'allant et venant dans la maison, il donnait des croquis, des présents d'artiste à son sauveur futur et l'avait si bien disposé, qu'il conservait de lui

un agréable souvenir. L'Italien, joyeux de sa bonne action, voulut le mener au camp, afin de l'y traiter en ami, de lui rendre, par la bonne chère, ses forces et sa gaîté. Mais Van Mander s'excusa de son mieux, alléguant la maladie de son père et l'état de sa femme, qui venait de mettre au monde un premier enfant. L'homme du midi n'insista point : il le reconduisit seulement jusqu'à Meulebeke pour prévenir une seconde attaque (1).

Dans la maison de ses parents, l'artiste ne trouva que les quatre murs, n'entendit que plaintes et lamentations. Adam, son frère, l'ayant tiré à l'écart, le mena sans délai vers une fosse entourée de hautes broussailles, où il avait caché sa sœur Jeannette pour la soustraire au libertinage des troupiers. Sa délivrance eut l'air d'une résurrection. Le jeune homme montra ensuite le butin qu'il avait fait sur leurs propres richesses, en dupant les Wallons. Ils choisirent parmi ces objets si finement sauvés de quoi couvrir leur père, dont les pillards avaient dérobé le lit et les habillements. Comme l'ennemi n'avait laissé dans le bourg ni charrette, ni cheval, ils le portèrent, durant trois lieues, jusqu'à Courtrai. Les frères Minimes, qui lui avaient de grandes obligations, lui ouvrirent leur cloître et lui prodiguèrent des soins affectueux. Les autres personnes furent logées par des amis, en sorte qu'ils retrouvèrent un moment la paix et la sécurité.

(1) Dans une note du *Schilder-Boek*, édition de 1764, cette catastrophe est représentée comme devant avoir eu lieu en 1581, supposition très vraisemblable.

Dans la ville, le peintre fut chargé d'un tableau d'autel, qui lui rapporta une somme convenable; sa femme accoucha, la même année, d'un second enfant, et il eût vécu heureux, malgré sa position médiocre, si la peste, cette horrible compagne de la guerre, n'était venue l'expulser loin de son asile. Chaque jour le fléau multipliait les victimes; la sœur de Karel, fixée à Courtrai, périt avec tous les siens : une prompte fuite devenait urgente pour sauver l'artiste, sa compagne et ses enfants, car le terrible mal pouvait les saisir d'un moment à l'autre. Ils rassemblèrent quelques effets, un peu d'argent, quittèrent la ville agonisante et prirent le chemin de Bruges, en 1582 : la femme portait son nouveau-né dans de chaudes couvertures. Mais ils n'allèrent pas loin sans rencontrer de nouveaux soldats, qui leur enlevèrent tout ce qu'ils possédaient, même leurs habits et les langes du pauvre enfant. Ils restèrent donc nus au milieu de la campagne; la mère seule avait encore une faible partie de son costume, et cherchait en pleurant à protéger contre le froid son débile nourrisson. Le peintre, ayant ramassé une vieille couverture jetée par les pillards, la roula autour de lui. Heureusement sa femme trouva dans la poche de sa mauvaise robe une pièce d'or, que les brigands y avaient laissée, faute d'attention. Il reprit aussitôt sa bonne humeur, comme dans les jours les plus fortunés. Consolant sa femme, il lui dit qu'il allait peindre à Bruges pour gagner de quoi les vêtir et les nourrir : il finit par lui ôter des bras son enfant, puis se mit à danser devant elle, chantant de toutes ses forces une chanson joyeuse, si bien qu'elle ne put s'empêcher de

rire au milieu de ses larmes. Il atteignit la ville sans subir d'autres épreuves.

A Bruges, Karel trouva dans le peintre Paul Weyts une ancienne connaissance, qui lui fournit du travail. Il pourvut bientôt à son entretien et à celui de sa famille. Ses épreuves malheureusement n'étaient pas terminées : la peste envahit son second refuge; la mort lui apparut de nouveau sous sa forme la plus hideuse. Les troupes espagnoles inspiraient d'ailleurs à la ville une anxiété continuelle. Van Mander s'aperçut enfin que tout espoir de mener une vie tranquille dans un pays ravagé par la guerre, la soldatesque et les fléaux du ciel, était une illusion. La Hollande venait de s'affranchir : le pavillon national ondoyait sur ses tours et ses vaisseaux; Guillaume le Taciturne protégeait, l'épée à la main, la liberté du peuple naissant, et les doctrines luthériennes entretenaient dans les âmes cette verve austère, qui fait accomplir les grandes choses. Les armées, les navires de Philipppe II se brisaient contre les flottes et les bataillons du nouvel État : la guerre se déchaînait alentour, mais le calme régnait au dedans. Notre artiste résolut d'abandonner son pays pour ces provinces florissantes.

En 1583, une année avant la mort de Guillaume, il s'embarqua et parvint sans accident à Harlem. Il y peignit des tableaux d'église et de chevalet, il enseigna même son art et forma un grand nombre d'élèves. Durant ses heures de loisir, il mit au jour une foule de vers : il traduisit en outre l'Iliade, les Géorgiques, les Bucoliques, les Métamorphoses d'Ovide, et commença son Livre des peintres. Il le

finit à Zevenbergen, château qui s'élève entre Harlem et Alkmaar, où il habita un an pour exécuter des travaux commandés. Là, ses anciens penchants dramatiques se réveillèrent. Il fit jouer par ses disciples une allégorie concernant les arts, et invita à la fête les personnes du voisinage qui s'y adonnaient ou les aimaient. Un feu d'artifice embellissait la pièce. Le théâtre avait été orné, sous sa direction, de couronnes, de guirlandes et de trophées que composaient tous les instruments dont se servent les peintres : on accueillit le poème d'une manière très favorable. De Zevenbergen, l'auteur alla séjourner en 1604 à Amsterdam. Il y tomba malade, et quoiqu'il essayât de vaincre la douleur par son courage, il lui fallut appeler un médecin. Dès lors sa position fut périlleuse, car il se trouva seul contre deux. Le guérisseur l'eut bientôt expédié au moyen d'un régime débilitant : il mourut de faiblesse en 1606. La Hollande le possédait depuis 23 ans, et il était âgé de 58. Ses frères l'entouraient au moment suprême, cherchaient à consoler sa femme, qui pleurait avec sept enfants autour du lit funèbre. On le couronna de lauriers dans son cercueil : trois cents amis et amateurs le suivirent au champ de l'éternel repos, une foule de panégyristes émus déplorèrent sa perte : son nom pendant longtemps fut environné de gloire parmi les Belges comme parmi les Hollandais. A l'heure actuelle, sa célébrité est un peu obscurcie : la fadeur de ses tableaux n'a pu la maintenir brillante, et ses écrits ne sont lus que des savants, ou plutôt ils n'en lisent qu'un seul, les *Vies des peintres*.

Il n'est malheureusement pas tel qu'on le vou-

drait. L'auteur expose d'abord les règles de son art, formule en vers une théorie de la peinture; il sera curieux pour nous d'y chercher quelles opinions prévalaient dans ces temps sur son but et sur ses moyens. Aussitôt après, il raconte la vie des peintres de l'antiquité, depuis le fabuleux Gygès, autant que son érudition le lui permet. Il abrége ensuite Vasari. La dernière section du livre est consacrée aux artistes flamands et allemands; elle a seule une valeur incontestable. La manière dont elle est exécutée en diminue cependant beaucoup le prix. Van Mander compilait d'abord une sorte de résumé; il ne changea pas son allure, lorsqu'il put marcher librement et sans suivre les traces de personne. Il rédige en conséquence de maigres notices, où l'on ne trouve que les éléments principaux du sujet et un petit nombre d'anecdotes. Il n'est abondant que par hasard, ou pour les peintres qu'il a connus. Son premier maître, Lucas de Heere, pose ainsi devant nous dans toute sa hauteur, baigné de splendides rayons. L'autre objet de son estime, le fortuné Spranger, a obtenu le même avantage. Frans Floris, Schoreel, Goltzius, Cornélis Ketel sont également peints des couleurs de la vie. On regrette d'autant plus que l'auteur ait crayonné leurs émules de profil, au lieu de distribuer également l'espace, le soin et la lumière.

Quant à son poème théorique sur l'art de peindre, il ne peut être pour nous sans intérêt. Nous ne devons pas y chercher de grandes considérations esthétiques; on ne s'occupait alors que des moyens matériels, laissant de côté la partie morale des beaux arts. On ne croyait point que le talent fût susceptible

d'analyse. Ce que l'on songeait à mettre par écrit, c'était l'indication des procédés. Une tendance de ce genre devait surtout prévaloir chez un peuple essentiellement pratique. Le Néerlandais va droit à son but : il trempe son pinceau dans la couleur et travaille. Le monde des principes, arrière-plan colossal du monde réel et du monde de l'exécution, ne lui inspire pas la plus légère curiosité : il se détourne de ces ténébreuses profondeurs. Ce qu'il veut, ce sont des faits, des résultats. Aussi ne perd-il guère de temps, et son insouciance des préoccupations philosophiques augmente-t-elle sa fécondité. Ne rêvant jamais, il produit sans cesse.

Le poème de Van Mander contient toutefois de précieux détails historiques. Par moments, l'auteur sort de son étroit enclos et jette un regard sur la campagne, c'est à dire sur de plus vastes perspectives. Feuilletons en conséquence ce poème de cinq mille vers que personne ne lit, non-seulement hors des Pays-Bas, mais en Belgique et en Hollande (1).

Le début rappelle d'une manière comique celui de Boileau dans un ouvrage fameux, rimé longtemps après. « O vous, jeunes lurons, espiègles charmants, qui, au lieu d'écrire, barbouillez et noircissez votre papier de bons-hommes, de petits moutons et d'autres bêtes, laissant à peine de loin en loin quelque place blanche ; vous que la nature semble avoir destinés à la carrière d'artiste, en sorte que votre famille vous y pousse par les reins et par les épaules,

(1) Voici le titre qu'il porte : *Den Grondt der edel vry Schilderconst* (Les principes du noble art de peinture).

croyez que, s'il est aisé de dire : *Je serai peintre*, il n'est pas facile de mériter vraiment ce nom. Entre peintre et peintre, il y a, voyez-vous, une montagne si haute que la plupart renoncent à la gravir. Des semaines et des mois ne suffisent point : il faut marcher des années entières, pour s'apercevoir que l'on avance. Pas n'est besoin, du reste, que l'on vous conseille ce voyage. L'art vous attire par son aspect séduisant; rien n'empêche de l'aborder, il est à la disposition de tout le monde. Seulement, prenez garde de faire comme le cousin ébloui, qui vole autour d'une chandelle et se précipite dans la flamme où l'attend la mort. Défiez-vous du charme qui vous entraîne, ne vous abusez point sur vos ressources naturelles. »

Ce premier chant ne renferme que des avis, très sages du reste, concernant la manière dont les artistes doivent se conduire. Plusieurs sont intéressants au point de vue historique et nous montrent quelles étaient alors les mœurs des peintres. Nous avons rencontré la débauche face à face dans leurs ateliers, mais on pouvait croire qu'elle hantait seulement les plus pervertis. Les réflexions de Karel détruisent cette bienveillante hypothèse; elles prouvent que dame ivrognerie, accompagnée de dame luxure, rendait alors visite à presque tous les chevaliers du pinceau. Le passage est trop curieux pour que nous ne le donnions point en français.

« L'ivrogne tombe dans les égouts suffocants et se trouve exposé à une foule de mésaventures. Quelles honteuses, quelles abominables prouesses n'a pas inspirées l'amour des boissons! On se repent, lors-

qu'on est à jeun, surtout si l'on a commis un meurtre, car les mains criminelles qui détruisent l'œuvre de Dieu, ne peuvent pas la rétablir. Voyez les effets que produit la liqueur d'orge, voyez combien de buveurs elle change en pourceaux, renouvelant l'histoire des compagnons d'Ulysse? Mais il est plus dangereux encore de se battre. Quelle sottise d'applaudir à ces luttes grossières, comme on le fait habituellement, pour en accroître la furie! Le vulgaire, qui traite de héros tout individu irascible et opiniâtre, prodigue sans honte les injures à l'homme patient.

« On est cependant plus fort et on mérite plus d'éloges, selon la maxime des sages, en domptant ses passions qu'en tuant son semblable. Mais si le nom de meurtrier inspire une horreur universelle, le vol est trop bas et trop méprisable pour que j'en parle; je le renverrai donc à la justice. Le larron peut toutefois restituer l'objet qu'il a pris, l'assassin ne peut ranimer le corps de sa victime.

« Ainsi donc, ô jeunesse intelligente, daigne fuir l'ivrognerie et ses regrettables conséquences, trop nombreuses et trop burlesques pour que je les passe en revue; tâche de devenir sobre, afin que les mauvais propos dirigés contre nous tombent dans les abîmes du Styx, qu'on ne nous appelle plus des têtes fêlées et qu'au malheureux proverbe : ***débauché comme un peintre*** (1), on substitue celui-ci : ***rangé comme un artiste.***

« Quel honneur cela peut-il faire à notre profes-

(1) **Hoe schilder, hoe wilder.**

sion que le public dise de certains d'entre nous : — C'est dommage qu'un esprit si distingué se souille par l'ivrognerie, par une conduite sauvage et licencieuse, qu'on le voie toujours en querelle, aussi prompt à s'irriter que violent dans ses fureurs? — Ces habitudes, je vous jure, refroidissent un grand nombre d'amis des arts; elles sont cause que bien des parents laissent à regret leurs fils apprendre la peinture.

« Mais ne vous effrayez pas, nobles débutants, de ce qu'il nous faut entendre dire, à notre grand dépit : — Tous les artistes sont des vauriens. — Nous devons en remercier quelques mauvais garnements, qui suffisent pour salir une troupe entière, rebelles aux sentiments délicats et aux pensées tranquilles de la peinture.

« Quiconque embrasse cet art devrait spécialement faire preuve de politesse; le rustre même y prend goût et se laisse séduire par les manières douces et affables. En un mot, l'indulgence et toutes les qualités honnêtes sont nécessaires au peintre, qui veut se montrer digne de sa profession.

« Qu'il s'apaise donc et évite soigneusement la jalousie, la haine, les discordes. Les paroles sensées et tranquilles, voilà le moyen dont il fera usage pour terminer ses querelles, au lieu d'employer les injures et les coups, à la manière des poissardes qui, en plein marché, s'accablent d'invectives et finissent par se lancer leurs corbeilles à la tête.

« Ils auraient tort de suivre l'exemple des charretiers, lesquels, ignorant les convenances, finissent leurs procès et leurs disputes à l'aide du poing et

du couteau. La sottise est mère du tapage. L'essence même de l'art démontre que les plus habiles doivent toujours être les plus polis. »

Voilà une suite de recommandations bien divertissantes. Figurez-vous un professeur de notre époque tenant un langage pareil; ses élèves lui riraient au nez. Mais du temps de Karel, ses avis étaient d'une extrême importance, et la manière dont il insiste le prouve assez. Nous nous sommes abstenus de traduire son homélie tout entière. Il doute si fort du résultat, qu'il allonge indéfiniment sa comique exhortation. Ne vous enivrez pas, ne vous battez pas, ne soyez ni voleurs ni homicides, étranges conseils placés au début d'un cours de peinture! Et, comme on l'a vu, ces mœurs suivaient partout les blonds enfants des Pays-Bas. Van Mander les dissuade même d'aller en Italie, à cause des faciles plaisirs que leur préparent un beau soleil, une terre où croît la vigne et d'aimables pécheresses.

« Je devrais, s'écrie-t-il, vous détourner de ce voyage, si je ne craignais de vous mettre en fureur, surtout quand il s'agit de Rome, le lieu que les artistes visitent de préférence et la grande école de la peinture; mais c'est aussi l'endroit où les dissipateurs, où les enfants perdus viennent manger leur fortune. On doit avoir peur d'y conduire sa jeunesse.

« Apprenez des hommes d'expérience que beaucoup en reviennent pauvres et nus, car la déraison y a établi son séjour, en a fait un nid de malheur, dans lequel sont fomentés tous les vices que l'on trouve épars sur le reste de la terre, comme le dit

Pétrarque; et il ajoute bien d'autres invectives, auxquelles la vérité ne permet pas de contredire. »

Ne croyant point toutefois que les artistes renonceront à se transporter au delà des Alpes, il prend le parti de leur versifier de nouvelles admonitions. Rien de plus pratique; elles ont la saveur un peu lourde de la bière flamande.

« Évitez les petites auberges et la mauvaise compagnie. Ne laissez pas voir que vous portez beaucoup de numéraire sur vous. Ayez soin de ne pas dire où vous voulez vous rendre. Soyez honnêtes et polis, préservez-vous des querelles. Ne restez jamais sans argent, mais ne vous avisez point d'en prêter beaucoup à vos compatriotes malheureux.

« Apprenez à connaître les habitudes des peuples. Imitez le bien et fuyez le mal. Mettez-vous en route et cherchez un gîte de bonne heure. Pour éviter les maladies de peau et les insectes immondes, examinez bien les lits et les draps; mais surtout tenez-vous loin des femmes légères, car, outre le péché qu'elles vous feraient commettre, elles peuvent vous endommager pour le reste de votre vie. »

Plus loin, l'auteur nous apprend que, dès cette époque, les artistes septentrionaux étaient regardés comme d'habiles paysagistes (1), mais que les Italiens leur déniaient le talent de peindre l'histoire. Ils se réservaient ce don. « Je crois bien pourtant, dit le poète, que nous leur avons dérobé leur part, aussi

(1) Aussi les hommes du midi avaient-ils souvent recours à eux pour peindre les fonds de leurs tableaux, comme le dit Van Mander en son cinquième chapitre.

bien dans la peinture que dans la sculpture et la gravure. Ils commencent à s'en apercevoir, ajoute-t-il. C'est pourquoi, mes amis, redoublons de zèle et de courage. Faisons tant par notre diligence qu'ils ne puissent plus dire, selon leur habitude : — les Flamands ne savent point exécuter la figure. »

Les voyageurs veulent-ils être bien accueillis à leur retour? qu'ils apportent un bon nombre de pièces d'or et d'argent, qu'ils les fassent sonner dans leur gousset, afin de réjouir leurs parents et leurs connaissances. S'ils arrivent vêtus de beaux habits, personne ne se bouchera le nez devant eux. On les fêtera, on leur donnera des présents. Les tendres et les belles ne les fuiront point : on s'occupera vite de galants si dignes d'intérêt.

Pourquoi ne peut-on s'empêcher de rire, en lisant ces grossières vérités? Pourquoi toutes les réflexions du même genre égaient-elles infailliblement ou le lecteur ou l'auditoire? Ces lâches maximes devraient causer une tristesse profonde. C'est le dédain que l'on témoigne aux malheureux, c'est le respect que l'on montre pour l'opulence, la force et le bonheur, qui ont amené l'oppression de la terre, qui plongent les infortunés dans un abîme sans espérance. Nul motif n'est aussi propre à faire douter de l'avenir des nations. Vous pouvez détruire tous les liens qui enchaînent les hommes, mais détruisez donc leur servilité originelle! Ne leur est-elle pas chère et n'ont-ils point des accès de joie, quand vous la mettez hardiment à nu, que vous l'étalez sans détour à leurs yeux? Étrange disposition que de se complaire dans les preuves de son infirmité!

Mais nous nous laissons entraîner par des considérations un peu trop graves pour le prosaïque Van Mander. Une description assez intéressante de son voyage en Italie termine le premier de ses quatorze chants. Il aborde ensuite la peinture, son véritable sujet.

Ce qui frappe d'abord dans ce poème, c'est le peu de place accordé au dessin; il occupe seulement un chapitre de vingt-deux strophes ou octaves, un des plus courts de tous. La couleur est bien mieux traitée : elle a obtenu quatre chants et cent quinze stances. Cette disproportion trahit les goûts néerlandais de Karel; ses idées les attestent pareillement. Selon lui, le dessin forme le corps de la peinture, la couleur en est l'âme. Le premier nous ouvre la porte du palais, la seconde le décore et l'illumine. Il y a plusieurs méthodes pour étudier l'une et l'autre. On peut d'abord apprendre le dessin en copiant des estampes; mais il faut abandonner cette manière le plus tôt possible et recourir à la nature.

C'est la vie même qui est le grand modèle, la grande institutrice; elle a une harmonie parfaite et une précieuse ingénuité, aussi bien dans le repos que dans le mouvement. Il est admirable de voir quelle grâce s'en épanche de tous côtés; là nous trouvons tout ce qui nous manque : effets, attitudes, raccourcis, chairs et contours semblent disposés pour nous instruire et nous réjouir. Avec de la patience et le courage de travailler, de refaire, on devient un maître. La nature, c'est le but qu'il faut ajuster, le meilleur sol pour bâtir, le meilleur livre à déchiffrer. Les beaux nus de l'homme, de la femme,

des enfants, et une pratique perpétuelle valent mieux que toutes les leçons. Examinez, observez de même les animaux. Dans l'observation est le salut.

La couleur donne le mouvement et la vie aux traits morts et ternes du dessin. Elle seule produit les résultats ambitionnés par l'artiste. Le dessin est comme la statue d'argile que Prométhée avait pétrie; la couleur est semblable à la flamme qu'il déroba au ciel pour animer sa froide Pandore. Les poètes chantent leurs vers sur la lyre, afin de leur donner plus de sens, de force et d'intérêt, en charmant les oreilles; nous unissons à notre tour les lignes et le coloris, dans le but de séduire les yeux. La couleur est formée de la substance même de la lumière : c'est une lumière solide et parfaite.

Après avoir rimé cette poétique définition, Van Mander s'occupe du maniement de la palette et des pinceaux; il entre dans le détail du métier. Nous omettrons les préceptes purement techniques. L'auteur n'y décrit pas de méthode actuellement ignorée. Lorsqu'il s'occupe des proportions humaines, par exemple, il dit que notre corps est semblable à un édifice dont toutes les parties doivent être harmonieusement ordonnées. Le visage depuis la racine des cheveux jusqu'au bas du menton en forme la dixième partie; la main également, depuis le poignet jusqu'au bout du médius. Si l'on prend la longueur entière de la tête, elle est avec le tout dans le rapport d'un huitième : le pied, d'un sixième. Le nombril marque le centre et nous divise en deux parties égales. Il est inutile de rappeler ces principes d'école, enseignés de nos jours comme autrefois. Diderot en

a contesté la justesse et, par suite, les bons résultats (1). Il s'appuie sur la nature, qui n'observe jamais les proportions académiques. Or, pendant que le vrai les repousse, le beau ne les traite pas mieux. Dans une foule de circonstances, la disproportion est une grâce et un avantage. La petitesse de la main et celle du pied n'ont-elles pas leur charme? Une petite main ne semble-t-elle pas mieux faite pour sentir, plus délicate? Une certaine longueur du cou, avec des épaules tombantes, ne réunit-elle point la séduction à la dignité? Qui voudrait proscrire les innombrables variations de la forme humaine? Qui oserait prétendre que ce sont des erreurs de notre mère commune? Ne doit-on pas y voir plutôt des finesses? Une irrégularité dans les traits augmente l'expression du visage : la pâleur lui donne un air touchant ou un caractère sublime. La nature essaie les combinaisons les plus diverses, et une foule d'entre elles se distinguent par un genre spécial de beauté.

(1) « Si j'étais initié dans les mystères de l'art, je saurais peut-être jusqu'où l'artiste doit s'assujettir aux proportions reçues, et je vous le dirais. Mais ce que je sais, c'est qu'elles ne tiennent point contre le despotisme de la nature, et que l'âge et la condition en entraînent le sacrifice en cent manières diverses. Je n'ai jamais entendu accuser une figure d'être mal dessinée, lorsqu'elle montrait bien son organisation intérieure, l'âge et l'habitude ou la facilité de remplir ses fonctions journalières. Ce sont ces fonctions qui déterminent et la grandeur entière de la figure, et la vraie proportion de chaque membre, et leur ensemble : c'est de là que je vois sortir l'enfant, l'homme adulte, et le vieillard; et l'homme sauvage et l'homme policé; et le magistrat, et le militaire et le portefaix. » (*Essais sur la peinture*, par Diderot, pages 4 et 5. Paris, 1795). Goethe jugea ce livre si remarquable et si neuf, qu'il le traduisit et le commenta.

La prévention en faveur de l'Italie était si grande du temps de Van Mander, qu'il déclare sans balancer la couleur des peintres méridionaux bien supérieure à celle des peintres flamands. Il est curieux de voir les termes énergiques dont il se sert pour exprimer cette opinion.

« Les Italiens sont beaucoup plus habiles que nous dans les coloris, malgré toutes nos fanfaronnades. Leur manière est plus douce et plus poétique. Nous avons la mauvaise habitude de répandre une lumière égale sur les premiers et les derniers plans. Nous ne savons pas d'ailleurs éviter la sécheresse, et lorsque nous croyons le mieux peindre le nu, la chair sous nos mains se transforme en poisson, les personnages deviennent des statues de pierre. »

On voit que dès lors, comme de nos jours, l'art national était dénigré par des hommes qui ne le comprenaient pas. Sans doute le Corrége et le Titien avaient obtenu des effets de couleur si admirables qu'on ne les a jamais surpassés; on ne pouvait leur donner de trop grands éloges. Mais ce n'était pas un motif suffisant pour traiter avec mépris une nation ingénieuse, qui possédait les tableaux des Van Eyck, des Bouts, des Van der Weyden, de Memlinc, de Henri à la houppe et de Quentin Metsys. Au moment où l'écrivain promulguait cette dure condamnation, Otho Venius était déjà célèbre et le fougueux auteur de la *Descente de croix*, Rubens, âgé de 27 ans, préparait une époque glorieuse entre toutes (1).

(1) A la fin du seizième siècle, on abandonna entièrement la couleur serrée, luisante, polie et profonde du siècle antérieur; un passage de

Les écrits multipliés de Van Mander (1) absorbant une partie de ses forces et de son existence, lui causèrent, sous le rapport du talent pittoresque, un grave préjudice. Il en fait lui-même l'aveu. Je ne pense pas néanmoins que la nature lui eût octroyé à cet égard de brillantes facultés. L'opinion générale des historiens lui est contraire, et nous avons dit un mot de son style d'après ceux qui l'ont jugé avant nous. Depuis lors, des voyages à Courtrai, à Meulebeke et en Allemagne nous ont permis de l'apprécier par nous-même.

L'église de Saint-Martin, à Courtrai, renferme un tableau qui porte la signature suivante : *C. V. Mandere inventor fecit anno Domini* 1582. Il retrace le martyre de sainte Porphisia et de deux cents chevaliers, comme le dit une seconde inscription (2). C'est une œuvre essentiellement médiocre. Trois cadavres sanglants et leurs têtes abattues occupent le devant de la scène; plus loin, au milieu d'un espace vide, Porphisia, que l'on exécute, forme le centre du ta-

Van Mander constate cette métamorphose : « On ne chargeait pas autrefois les pinceaux comme actuellement, où on pourrait juger à tâtons les ouvrages et en sentir avec les mains toutes les parties : les couleurs sont de nos jours si épaisses et si inégales, que les figures ont l'air d'être en demi-bosse et taillées dans la pierre. »

(1) On en trouvera la liste dans le premier volume de Paquot : *Mémoire pour servir à l'histoire littéraire des Pays-Bas.*

(2) IIÇ Rudders, die in 't geloof stonden,
zyn met Porphisia onthooft,
en geworpen an de honden.

Deux cents chevaliers, qui restaient fermes dans leur croyance, sont décapités avec Porphisia et jetés aux chiens.

bleau : le tortionnaire lève le bras pour la frapper. Une multitude de spectateurs, des hommes à cheval entourent le lieu du supplice, et, dans le lointain, des montagnes bornent la perspective. Une remarquable insignifiance alourdit tous les visages; celui de Porphisia elle-même n'a pas d'expression, pas de caractère; elle semble ignorer le sort qui la menace. Les contours sont très arrêtés, sont même durs; l'auteur n'a pas su rendre les effets de la distance, ni assouplir son dessin, ni adopter franchement la manière italienne qu'il prônait avec enthousiasme. Il balance entre les procédés nouveaux et la vieille méthode. Le rouge, le vert, le jaune, l'amarante et presque toutes les couleurs, réunies sur ce panneau, lui donnent un aspect bigarré : elles sont fines, mais dépourvues à la fois de hardiesse et de moelleux. Les types manquent d'ailleurs complétement de beauté.

D'autres tableaux renfermés dans la même église, quoique ne portant pas la signature de Karel van Mander, sont si évidemment peints par lui, qu'on peut, sans la moindre hésitation, les classer parmi ses œuvres. C'est d'abord le *Jugement dernier*, où règnent l'indécision et la langueur des esprits médiocres. Une seule figure anime un peu cette fade composition, une jeune réprouvée qui sort de la tombe et lève les yeux vers le ciel, comme pour y chercher quelque lueur d'espérance : sa jolie tête, son regard ému, son attitude expressive et même dramatique intéressent en sa faveur; on désire qu'elle obtienne le pardon de ses fautes et goûte dans le ciel les chastes joies dont elle se souciait peu sur la terre. Elle a, comme exé-

cution, plus de valeur que tous les personnages du tableau précédent.

La troisième peinture montre saint Éloi consacrant l'église même; assis devant le chœur et le dos tourné au maître-autel, il pérore pour instruire la multitude. Le style rappelle exactement la facture du premier ouvrage. Il y a au bas du panneau une inscription flamande, où se décèle l'artiste habitué à tenir la plume comme le crayon et le pinceau. Là encore, la perspective n'est pas très bien faite et une somnolence générale appesantit les figures. Mais la femme dessinée dans l'angle gauche, les mains étendues en signe d'étonnement, réveille l'attention du spectateur et le séduit par sa jolie tête, par sa physionomie expressive et son air de vérité. Juste au dessus d'elle, on aperçoit Van Mander lui-même, bien reconnaissable aux tempes creuses, au nez large et rabattu, aux pommettes saillantes, à la chevelure en désordre, à la barbe et aux moustaches, qui caractérisent ses portraits. Derrière le prédicateur, sur le maître-autel, se trouve copiée en miniature la *Descente du Saint-Esprit*, page centrale d'un retable qui l'ornait jadis et a été depuis lors placé ailleurs, dans le même monument. Ce travail, bien supérieur aux tableaux du peintre-écrivain, est dû à Bernard de Rycke, un des artistes peu nombreux que Courtrai s'honore d'avoir vus naître. Le milieu du triptyque représente, comme nous l'avons dit, la grande scène de la Pentecôte; on voit sur les ailes le baptême du Messie et la Création de l'homme. La Vierge et les apôtres sont traités avec beaucoup de talent, surtout en fait d'expression. Le disciple bien-aimé,

qui occupe le premier plan, est éclairé d'une façon admirable; le peintre, du reste, savait habilement tirer parti de la lumière. Il y a d'excellents détails sur le volet où Dieu souffle une âme à l'homme encore inerte. Le saint Jean, qui ondoie le Sauveur, est d'un beau caractère. Le retable, chose bizarre, porte une inscription latine où le nom de l'auteur se trouve modifié :

B. De Ryckere pinxit et solus fecit. 1587.

Pourquoi cette syllabe parasite? N'est-ce point assez que nous manquions de renseignements sur la vie et les ouvrages du peintre? Fallait-il encore jeter les historiens dans le doute? On ne sait pas à quelle époque Bernard de Rycke vint au monde : en 1561, la corporation de Saint-Luc, à Anvers, lui octroya le grade de franc-maître, et il termina ses jours dans cette dernière ville en 1590; les registres de l'église Notre-Dame prouvent qu'il fut enseveli le 3 janvier, que la cérémonie funèbre coûta 9 escalins (1). Van Mander s'exprime très laconiquement à son égard : « Il est indispensable de citer avec éloge Bernard de Rycke, né à Courtrai, qui avait une manière de peindre élégante, facile et agréable,

(1) Dans les annotations des Liggeren se trouve la date de 1589; mais ce doit être une erreur du copiste. D'après un acte authentique des archives de Gand, Bernard de Rycke était dans cette ville au mois de juillet 1589, où il expertisait le *Jugement dernier* de Raphaël van Coxie, où il mangeait même et buvait copieusement (voyez mon cinquième volume, page 248). Le registre mortuaire de Notre-Dame d'Anvers appelle aussi l'artiste Bernard de Ryckere.

ainsi qu'on peut le voir dans l'église Saint-Martin de Courtrai, sur un tableau d'autel appartenant aux confrères de la Croix et représentant la Marche au Calvaire, exécuté par lui dans sa première jeunesse. Plus tard, il changea un peu sa facture et améliora aussi ses conceptions; mais je laisse à d'autres le soin de juger si cette opinion est fausse ou vraie. »

L'église Saint-Martin possède encore une *Marche au Calvaire*, mais elle n'a pas le moindre rapport avec le triptyque dont nous venons de nous occuper. Elle offre, au contraire, la plus grande analogie avec les panneaux de Karel van Mander, en sorte que je n'hésite point à la lui attribuer. C'est une œuvre de laide et fausse Renaissance, avec l'imitation de l'Italie sans l'inspiration italienne, avec les costumes de l'antiquité sans la noblesse antique. Agenouillée devant le Rédempteur qui succombe, sainte Véronique s'apprête à essuyer son visage. Ces deux figures principales manquent à la fois d'élévation et de sentiment dramatique. Les autres personnages sont engourdis dans l'insignifiance de la médiocrité. On en peut dire autant de *Madeleine chez Simon le Pharisien*, dernier tableau que possède l'église de Courtrai. La pécheresse qui s'incline sur les pieds du réformateur hébreu est assez jolie; mais quelle indolence léthargique assoupit les autres acteurs!

Dans ces divers tableaux, la méthode brugeoise est employée avec la lourdeur du seizième siècle : la couleur a le grain serré, la finesse, l'aspect brillant d'autrefois, mais on cherche en vain la facture délicate, les tons lumineux, les transitions bien ménagées, les effets charmants de la vieille école. Le

procédé subsiste, la grâce et la poésie sont absentes!

Un autre ouvrage du même artiste se trouve à Meulebeke, dans la maison qu'il habitait et que possède M. Carpentier. Il représente l'Adoration des Mages. C'est une œuvre douce et tranquille, une œuvre flamande de l'ancienne école. La Vierge a une petite tête brabançonne, ronde et potelée. Le monarque en cheveux blancs, qui baise les pieds du Christ, lui rend cet hommage avec une expression respectueuse et bien sentie. Le deuxième roi, qui se tient debout derrière lui, ôte sa couronne en signe de vénération; Joseph le salue à son tour, idée naïve très naïvement rendue. Le prince nègre est insignifiant comme d'habitude et comme une foule de princes qui n'ont pas le visage noir. Le style flamand de l'époque règne dans tout le travail; on n'y sent presque nulle part l'imitation des peintres méridionaux. Point d'effort, nulle recherche. Van Mander exécuta probablement ce morceau avant l'année 1574, où il s'achemina vers l'Italie. J'ai obtenu du propriétaire qu'il en fît don à l'église de Meulebeke; on sera désormais sûr de voir une production de l'artiste-écrivain dans son pays natal.

Il y a quelques années, l'ancien logis de Van Mander contenait deux autres tableaux. L'un figurait le départ d'une troupe de croisés pour la terre sainte. Ils ornaient une de ces grandes cheminées à la mode au seizième siècle. M. Toussaint, greffier de Bruxelles, les a enlevés de la place qu'ils occupaient et, avec l'insouciance d'un homme de loi, les a fait vendre aux enchères. Je ne sais ce qu'ils sont deve-

nus. Quand j'ai visité l'obscure demeure, je n'y ai trouvé que deux femmes repassant leur linge, tandis que la bise grondait au dehors et que la pluie tombait sans interruption; car il faisait un temps à décourager Ruisdael lui-même, le peintre mélancolique; le ciel submergé par les nues, l'air plein de vapeurs, les arbres ruisselants et la terre inondée, tout semblait se dissoudre en eau.

Longtemps après cette excursion, j'ai vu en Allemagne deux tableaux, dont l'examen achèvera de spécifier le talent du peintre-chroniqueur, et d'en donner la mesure. La première page, conservée à Brunswick (1), a pour sujet la parabole étrange du roi qui, ayant fait apprêter un banquet nuptial pour son fils, auquel les invités, contre toute vraisemblance, refusent de venir, commande de ramasser sur la voie publique les gueux, les infirmes, les mendiants, puis les régale des mets destinés à ses courtisans revêches. Jugez de la bombance! Karel van Mander a peint ce motif sur un énorme panneau (2). On voit au second plan la demeure du prince, château gothique derrière lequel s'accidente un pays montagneux. L'avant-scène est occupée par de longues tables, où godaillent des centaines de personnages, où d'autres affamés, qu'on voit accourir, vont bâfrer à leur tour. Un ciel nuageux couronne cette goinfrerie en plein air. Le motif est excellent, le tableau pourrait être fort comique; Rubens, Jordaens, Van Thulden en eussent fait une colossale ripaille; Van

(1) Musée ducal, n° 645.
(2) Six pieds de large, sur quatre pieds deux pouces de haut.

Mander n'a pas su en tirer parti. Aucune verve, aucune fougue, aucun excès pantagruélique. L'œuvre est médiocre de tous points; il y a juste la somme de talent indispensable pour qu'on reconnaisse une peinture. Depuis le roi jusqu'au dernier truand, pas un personnage qui intéresse de quelque manière. La perspective manque de profondeur, l'air de transparence, le coloris de finesse et de légèreté. La scène, qui pouvait être si gaie, forme un ensemble prosaïque, lourd et maussade. On ne trouve à louer que le naturel des attitudes et des expressions. Les armoiries de l'auteur, un cygne portant un collier d'or, blasonnent un coin du panneau, si ma mémoire est fidèle (1).

Le second tableau, qu'on voit au musée de Dresde (2), n'a pas l'importance d'une production originale, surtout d'une production vivifiée par un talent supérieur, mais c'est une copie très bien faite d'un célèbre morceau de Raphaël qui orne le Louvre et a été gravé plusieurs fois, *la Belle Jardinière*.

Tels furent les travaux de l'artiste-chroniqueur. Son talent de peintre ne l'eût pas arrêté sur le bord du précipice, où les hommes inférieurs disparaissent dans une ombre éternelle; les renseignements qu'il nous a laissés sur les coloristes flamands sauveront à jamais son nom de l'oubli.

Karel van Mander laissa plusieurs fils, dont l'aîné, qui portait le même prénom que lui, vint au monde

(1) La même collection renferme une peinture, où Thamar, assise sous un arbre, cause avec Juda, debout devant elle. Le catalogue l'attribue aussi à Karel van Mander; mais elle doit avoir été faite par un peintre allemand, au début du seizième siècle.

(2) N° 72.

en 1580 et fut probablement élève de son père, car il mania aussi la brosse et la palette. Il avait d'abord établi son séjour dans la ville de Delft. Mais il fut bientôt appelé en Danemark, où il travailla pour la cour. Son style donne lieu de supposer qu'il avait fait un voyage en Italie et perfectionné sa manière par une étude judicieuse des œuvres méridionales. C'était un excellent peintre de portraits, ayant un beau coloris, une touche fière et vigoureuse. Il exécuta aussi des morceaux d'histoire, et crayonnait, en outre, des modèles de tapisserie, que brodait probablement l'Écossais John Thomas Kingo, aïeul du fameux évêque et poète Thomas Kingo, car on le mentionne comme le tapissier du roi Christian IV, et l'on voit encore au château de Friedrichsborg vingt-deux images tissées par lui. Deux de ces tableaux à l'aiguille portent l'inscription suivante : *Karel van Mander fecit anno* 1620.

Nommé peintre officiel de la cour, il avait retracé plusieurs fois le souverain, soit à pied, soit à cheval, et l'on trouve partout de ces effigies dans les demeures royales de Danemark. Elles se distinguent par une force et une animation extraordinaires : l'âpreté de la température ne les a point endommagées. Le prince donnant l'exemple, la noblesse et les hommes d'État voulurent être peints par Van Mander, sur le bois ou sur la toile. Ses tableaux ne sont donc point rares dans les provinces danoises. Avec la permission du souverain, il fit pendant l'année 1635 un voyage en Hollande, mais Christian exigea qu'avant de partir il lui écrivît une lettre où il s'engageait à revenir bientôt : cette promesse se trouve

encore dans les archives royales et porte la date du 5 octobre. Elle est honorable pour l'artiste, puisqu'elle montre quelle haute opinion le prince avait de son mérite. Karel van Mander le jeune mourut en Danemark, selon toute probabilité, mais on ignore à quelle époque et l'on ne sait pas davantage où il fut enseveli. On a seulement la preuve qu'il vivait encore en 1665 : il avait illustré en 1662 un ouvrage d'anatomie (1).

Un de ses frères, établi à Copenhague, se rendit célèbre par son habile manière de fabriquer les instruments de mathématiques : on montre encore des boussoles et des modèles qu'il avait faits pour ses ouvriers (2).

Ainsi se trouvait dispersée aux quatre vents du ciel la famille des artistes flamands. Une race de monstres, perfide, stupide et sanguinaire, s'était logée dans leur patrimoine, établie sous leur toit, dévorait leur substance, massacrait ou ruinait ceux qui ne prenaient pas la fuite. Le devoir le plus sacré d'un peuple et son intérêt capital, c'est de défendre son territoire contre les envahisseurs.

Outre son fils, Karel van Mander l'ancien eut pour élèves plusieurs peintres obscurs (3) et un

(1) En voici le titre : *Icones plerarum partium tam internarum quam externarum humani corporis, naturali magnitudine et forma, secundum ductum sectionum Thomæ Bartholini a* CAROLO VAN MANDER, *Appelle regio, vivis primum coloribus, deinde ab Alb. Hælwegh, regio glypte, æri incisæ, pro anatome Augusta, necdum ultimam manum adepta. Hafn.* 1662.

(2) Weinwich : *Histoire des peintres et sculpteurs*, p. 51 (en danois). — Fiorillo, tome II, page 513.

(3) Jacques Molhero, Jacques Mærtens, Cornelius Enghelsen ou

peintre fameux, dont la renommée grandit tous les jours. Il eut l'honneur d'instruire François Hals, né à Anvers pendant une excursion de ses parents, et non point à Malines, comme on l'a tant répété d'après Houbraken (1). Sa famille était de Harlem : sa généalogie, qu'on a trouvée dernièrement, remonte jusqu'à l'année 1350. Sur les registres baptismaux de cette ville, où ses nombreux enfants sont inscrits à partir de 1611, il est nommé tantôt François Hals d'Anvers, tantôt François de Harlem, jamais François de Malines. Son talent, du reste, a une physionomie complétement hollandaise (2).

fils d'Enghel, Éverard Krins, un Indien qu'on appelait dans les Pays-Bas Henri Gerretz, et François Venant.

(1) *Schouburgh der schilders en schilderessen*, tome Ier, page 95.

(2) *Voyez* son arbre généalogique et de nombreux détails qui le concernent dans le livre du docteur Van der Willigen : *Geschiedkundige aanteekeningen over haarlemsche Schilders*, page 116 et suivantes.

CHAPITRE XXVI

LES PEINTRES PROVINCIAUX SOUS PHILIPPE II

Charles d'Ypres. — Ses voyages et ses mystérieuses aventures. — Après son retour, il est contraint d'accepter toutes sortes de travaux. — Son caractère farouche et ses emportements. — Scène de brutalité.— Sa manière et ses tableaux.— Il se suicide au milieu d'un banquet. — Pierre Vlerick, son élève, né à Courtrai. — Dureté de son père, qui le chasse de sa maison. — Il est recueilli par un peintre de Malines. — Son voyage en Italie, ses dissipations. — La société du *Schilderbent*, à Rome : débauches qui s'y commettent. — Retour de Pierre et son indigence dans les Pays-Pas. — Il meurt de la peste, avec tous ses enfants. — Pierre van Kuik, peintre de tableaux et de vitraux, est brûlé comme hérétique.

Si j'écrivais uniquement pour les amateurs disséminés dans toute l'Europe et même plus loin, j'omettrais beaucoup de détails qui n'ont pas un intérêt universel. Plusieurs peintres flamands ne sont pas connus hors des Pays-Bas, et leur histoire, l'indication, le jugement de leurs tableaux éveillent, par

suite, peu d'attention à l'étranger. Mais certaines gloires locales, importantes pour l'une ou l'autre province, ne doivent pas être exclues d'un livre national, publié deux fois avec l'appui et sous les auspices du gouvernement belge. Une partie de la population chercherait ailleurs les renseignements que je ne donnerais pas, et j'aurais tort de ne point satisfaire cette curiosité légitime. Il est honorable pour un peuple de recueillir avec soin tous les souvenirs de la patrie. Quel plus noble sujet de conversation, d'ailleurs, que les hommes de talent, même d'un talent secondaire, qui sont nés, qui ont vécu dans les lieux qu'on habite, dont les travaux partout exposés sont comme une richesse indigène? Les entretiens où on élucide leur biographie, où on se renseigne mutuellement sur leurs ouvrages, où on discute et apprécie leur mérite, ne valent-ils pas mieux cent fois que les commérages des petites villes?

Charles d'Ypres est un de ces peintres qui ont pour quelques districts des Pays-Bas un intérêt spécial. On trouve un grand nombre de tableaux coloriés par lui, non seulement dans la ville dont il porte le nom, parce qu'il y était né, mais dans plusieurs communes de la Flandre occidentale. Van Mander ignorait à quelle époque il avait vu le jour : des recherches modernes nous ont appris qu'il vint au monde en 1510, qu'il était à la fois peintre, sculpteur et architecte (1). On ne sait pas encore sous la direction de quel maître il forma son talent, et cela

(1) François van de Putte : *Annales de la Société historique d'Ypres et de la West-Flandre*, tome II.

n'importe guère, puisqu'il n'atteignit jamais les hautes cimes de l'inspiration, la zone éthérée où trône le génie. Son apprentissage terminé, il se mit en route, et visita plusieurs pays de l'Europe, mais surtout les principautés italiennes. Dans la patrie de Michel-Ange, il eut de pénibles aventures, qui sont demeurées un mystère, mais dont le souvenir entretenait sa disposition à la tristesse. La nature et la douleur lui avaient composé une humeur sombre : la moindre contrariété le chagrinait, l'irritait, le mettait hors de lui. A son retour, son talent le fit très bien accueillir dans sa province, « attendu qu'il éclipsait les autres peintres et avait beaucoup plus de mérite, dit Karel van Mander; mais si on l'avait comparé aux grands artistes que possédaient alors le Brabant et la Hollande, il aurait pu malaisément tenir contre eux. » Charles d'Ypres était donc, au pied de la lettre, un peintre provincial, et sa biographie nous permettra de jeter un premier coup d'œil sur la vie des artistes secondaires, pendant le seizième siècle. Nous apprenons d'abord qu'il lui fallait accepter des travaux de toute nature : il exécutait des tableaux profanes ou des tableaux d'église, traçait des cartons pour les peintres verriers, décorait les façades des maisons, suivant une mode de l'époque, et remplissait de moindres tâches encore : son biographe dit avoir vu une *Résurrection du Sauveur*, qu'il avait coloriée à l'huile sur un panneau, qui devait servir de couvercle à un coffre-fort. Il passait même pour avoir traité une composition à fresque, dans un monastère voisin d'Ypres. Un vitrail de Saint-Bavon, à Gand, qui représentait la naissance du Fils de

l'homme avait été composé par lui, et formait un bel ensemble, qui attestait beaucoup de soin et de travail. Quand les commandes devinrent assez nombreuses, il se fit aider par Nicolas Snellaart, qui savait très bien rendre les effets de perspective et les objets vus à distance.

Ce Niçolas Snellaart était le fils d'un certain Guillaume Snellaart, homme médiocre, qui pratiquait dans la ville de Courtrai la peinture à la détrempe. Il avait alors chez lui un jeune garçon, nommé Pierre Vlerick, appartenant à une bonne famille de la commune et plein de zèle. Comme l'élève s'aperçut bientôt que son guide ne pouvait lui apprendre ce qu'il ne savait pas lui-même, comme tout le monde vantait Charles d'Ypres, il témoigna le désir d'entrer dans son atelier, où il fut conduit par son père.

Il s'entendit d'abord assez bien avec ce petit homme résolu, quinteux et emporté. Mais, un soir, un accident frivole les brouilla pour toujours. Les habitants d'Ypres aiment beaucoup les crêpes, et l'usage veut que chacun fasse sauter la sienne. Le tour de Pierre Vlerick vint donc. Par malheur, comme il ne savait pas encore s'y prendre, il lança au visage de son patron sa crêpe toute beurrée, qui lui brûla, lui rougit et lui graissa la figure. Quoique Pierre eût éclaté de rire en voyant les effets de sa propre maladresse, il en fut quitte, ce jour-là, pour une petite réprimande.

Mais Charles d'Ypres lui gardait rancune. Un autre soir, qu'il recevait du monde chez lui, ayant bu un peu trop allègrement, il mena ses hôtes dans son atelier, pour leur montrer ses peintures, disant à Pierre de tenir le flambeau; mais comme le disciple

ne portait pas le luminaire au gré de son maître, Charles lui asséna un coup de poing si terrible que le néophyte roula dans un coin de la pièce, tandis que le chandelier tombait dans l'autre. L'élève ne put digérer cet acte de violence inattendue ; le lendemain, il fit un paquet de ses hardes, et, quittant son patron sans lui dire adieu, retourna dans sa ville natale.

Karel van Mander cite plusieurs panneaux de Charles, qui ornaient, à son époque, divers endroits de la Flandre ; Descamps répète ces indications, et, chose singulière, ne mentionne, ne décrit pas un seul tableau qu'il ait vu lui-même. Il en existe cependant un bon nombre à Ypres et dans les environs, comme je l'ai dit plus haut ; l'historien ne s'est pas donné la peine d'y jeter un regard, en sorte qu'il communique au lecteur des notes surannées, l'entretient d'ouvrages depuis longtemps anéantis, sans souffler mot de ceux qui n'ont point disparu !

Dans la ville seulement j'ai trouvé, presque sans le vouloir, dix morceaux dus à Charles d'Ypres. Trois de ces morceaux décorent l'hôpital Saint-Nicolas, autrement dit hospice de Belle. La première page figure sainte Véronique agenouillée devant le Rédempteur sur le chemin du Golgotha. C'est l'œuvre d'un homme médiocre, où une grande recherche, beaucoup d'efforts aboutissent à peu d'effet. Partout règne une imitation malheureuse des peintres italiens. Qui le croirait ? sainte Véronique a une tête à la Michel-Ange, d'une affectation déplorable. Un trait singulier, qui caractérise les productions inférieures de cette époque, se retrouve ici : pas d'air, pas de perspective ; les personnages adhèrent l'un à l'autre et

sont collés sur les fonds. Dans les tableaux de cette époque, images d'une société malheureuse, il semble qu'il n'y ait aucune échappée de vue, que le regard et l'espérance se brisent contre un mur d'airain. La couleur est brillante, mais lourde. Les types manquent de distinction : le Christ a l'air d'un vieux tailleur attristé, auquel on vient de refuser un habit. Et cependant le travail atteste du mérite; le premier venu ne pourrait en faire autant. Mais la grâce, le charme, où sont-ils? Où est la fleur merveilleuse que l'esprit et le cœur cherchent dans les régions de l'idéal?

Le *Nazaréen descendu de croix* vaut un peu mieux. La composition arrache des éloges au critique; les personnages sont bien groupés, les têtes bien dessinées; les figures ont l'expression qui leur convient, on ne peut méconnaître la vigueur du coloris. Une Résurrection vue dans le lointain, où le Christ monte légèrement vers le ciel, au milieu d'une blanche auréole, produit un bon effet. L'air manquant, par malheur, aussi bien que la perspective, les légionnaires doivent étouffer; il semble qu'on étouffe avec eux, pendant que la froideur de l'exécution vous glace et vous transit.

La troisième peinture, l'*Adoration des Bergers*, ne ranime point le spectateur; on y observe les mêmes défauts, on y constate, presque à regret, les qualités vulgaires des hommes médiocres. Les têtes, beaucoup plus petites, sont néanmoins plus agréables; trois angelets assez avenants déroulent dans le ciel un phylactère.

Les autres tableaux de Charles d'Ypres (en fla-

mand *Karel van Yperen*) se trouvent dans l'hôpital Saint-Jean, qui possède un Sacrifice d'Abraham, une Adoration des mages et un Sauveur descendu de croix ; dans l'église Saint-Pierre, où sont exposés deux volets d'un retable, figurant saint Pierre et saint Paul; dans l'hôpital Sainte-Marie, que décore un triptyque, dont le milieu représente l'Adoration des mages, l'aile gauche la Nativité, l'aile droite la Présentation au temple (1); et enfin, dans le musée de la ville, qui a obtenu en partage une lourde Assomption. Je me garderai bien d'analyser ces panneaux, qui suggèrent exactement les mêmes observations que les précédents : j'aurais l'air de psalmodier une litanie. Partout la somnolence des esprits vulgaires assoupit la conception et l'exécution. La fin tragique de l'auteur excitera un plus vif intérêt.

Quoique Charles d'Ypres eût épousé une femme d'une grande beauté, quoiqu'on lui témoignât sans cesse des égards, comme au peintre le plus habile de la province, qu'on lui pardonnât même ses farouches accès de mauvaise humeur, un chagrin mystérieux l'enveloppait d'une nuit perpétuelle. On disait que, marié en Italie et ayant abandonné sa première

(1) Le même établissement contient un assez bon panneau de Karel van Mander, ayant pour sujet l'*Ecce homo*. Le Sauveur est élégant de formes et heureux d'expression : une tristesse douce et résignée, sans hyperbole, sans contorsions, poétise sa figure. Les persécuteurs, qui le montrent à la foule, sont aussi calmes et bien posés, d'un bon dessin, traités avec un juste sentiment. La distribution intelligente de la lumière fixe l'attention sur le Rédempteur. En bas de l'estrade, des têtes, des mains qui se lèvent, l'ignoble multitude que le peintre a enlaidie avec intention. Couleur dure et lourde; ni air, ni espace.

femme, des enfants peut être, il ne pouvait éloigner de lui le remords. Un incident futile acheva de le plonger dans le désespoir. Étant allé à Courtrai, les peintres de l'endroit l'accueillirent et le fêtèrent de leur mieux. Pendant qu'ils se livraient à la bonne chère, la gaîté s'accrut de rasade en rasade, le bruit augmenta dans la même proportion, et ils finirent par se railler l'un l'autre, mêlant d'ailleurs aux discours malins qu'ils se lançaient leurs femmes et leur lignée, car les hommes réunis ont l'habitude de traiter légèrement la plus sérieuse de leurs passions. Il fut alors demandé à Charles s'il avait des enfants. Un convive répondit que sa femme était très belle, mais qu'il n'avait pas su en tirer parti. Cette observation provoqua un rire unanime, et un autre peintre s'écria : « Messire Charles, vous n'êtes pas digne de vivre, puisque vous ne rendez pas mère une si charmante créature. » Le propos n'était pas des plus acérés, mais il blessa au cœur le malheureux artiste : il devint morne et taciturne. Quoi qu'on fît pour le distraire, quels que fussent ses propres efforts, il ne put oublier l'imprudente parole, ni songer à autre chose. Après le repas, on alla se promener dans les champs, sur les bords de la Lys ; le temps était magnifique et la chaleur extrême. Comme ils longeaient la rivière, dont les flots sont très purs en cet endroit, Charles dit tout à coup d'un air sombre : « Que ne suis-je au fond de cette eau limpide ! » On crut que l'ardeur du jour l'incommodant, il avait envie de se baigner, de chercher un abri contre les feux du soleil. Le soir, ils rentrèrent à l'auberge et continuèrent leurs libations. Charles demeurait tou-

jours sombre, pendant que les autres s'excitaient à la joie. Enfin un des artistes lui adressa la parole.

— Mon cher, lui dit-il, tu as décidément un air funèbre; allons, secoue un peu la tristesse. Pour te donner l'exemple, je bois à ta santé.

Puis ayant vidé son verre, il ajouta :

— Allons, que veux-tu? du vin blanc ou du vin rouge?

Karel avait saisi un couteau, qu'il tenait sous la la table. Il se leva tout à coup, se l'enfonça dans la poitrine, de manière que le sang jaillit sur la nappe et dit avec une expression pleine d'amertume :

— En voici, du rouge!

Les spectateurs furent saisis d'étonnement et de crainte : une semblable catastrophe au milieu d'une paisible réjouissance bouleversa tous les esprits. Les convives abandonnèrent leurs siéges en tumulte et, se pressant autour du blessé, lui demandèrent quelle folie subite s'était emparée de lui.

— Ne m'avez-vous pas déclaré tout à l'heure que j'étais indigne de vivre! Eh! bien, vous aviez raison : je me suis fait justice.

Les lois contre le suicide étaient alors très sévères, l'Église maudissant cette dernière ressource du malheur comme le plus grand de tous les crimes. Les peintres s'attendaient à voir mourir leur confrère et tremblaient que la police ne fût instruite de son action désespérée. On eût enlevé le cadavre, puis on l'eût pendu au gibet de la ville comme celui d'un malfaiteur; la honte en fût retombée sur la corporation entière. Profitant donc de l'obscurité, ils portèrent le malade hors de la ville, le mirent

dans un bateau et remontèrent silencieusement la Lys jusqu'au prieuré de Groeninge, qui était un lieu de refuge. Ayant examiné la plaie, ils trouvèrent qu'elle n'était pas mortelle; le couteau avait heureusement glissé sur les côtes. Ils la pansèrent de leur mieux et tâchèrent après de consoler le pauvre monomane. Il y avait des instants où ils semblaient réussir, où le malade paraissait plus tranquille et, regrettant sa fureur, disait d'un air triste : « Quelle sottise ai-je faite? » Puis sa folie le reprenait; il demandait du papier, le couvrait de dessins épouvantables, de squelettes, de fantômes, et répétait sans cesse : « Je suis damné, oh! je suis damné! » Par intervalles, il tombait dans des accès de frénésie; les peintres demeurés près de lui pour le garder avaient alors toutes les peines du monde à le tenir; il luttait contre eux avec une sorte de rage, et à chaque fois sa blessure s'ouvrait. Plusieurs jours, plusieurs nuits se passèrent au milieu de ces effrayantes alternatives. Le mal empirait cependant et finit par calmer la sombre exaltation du peintre, qui s'endormit peu à peu du sommeil de la mort. On l'ensevelit dans le cloître même où on l'avait caché, pour soustraire sa démence à tous les yeux et son cadavre à la justice. La date de 1563 fut gravée sur son tombeau. Karel van Mander dit avoir vu un *Jugement dernier*, dessiné par lui à la plume sur une feuille de papier lombard et lavé de bistre, que sa veuve, encore belle et intéressante, avait offert à un peintre pour le remercier des soins qu'il avait donnés au pauvre monomane. On y admirait, selon le biographe, de nombreux ornements et une foule de personnages très bien exécutés, un peu

à la manière du Tintoret. Le Fils de l'homme, assis sur les nuages, avait au dessous de lui les quatre animaux, qui sont les emblèmes des évangélistes.

Pierre Vlerick, élève de Charles d'Ypres et second maître de Karel van Mander, ne fut pas mieux traité par le sort. Il avait vu le jour à Courtrai en 1539. Son père était un jurisconsulte, qui pratiquait la science du droit en qualité de procureur. Son fils montrant pour le dessin un goût passionné, il le plaça d'abord, comme nous l'avons dit, chez un peintre à la détrempe, puis dans l'atelier de Charles, d'où il s'évada un beau matin, après avoir été brutalisé par son maître.

Le père du fugitif, homme dur et peu sensé, ne crut point au rapport de son fils, le tança vertement, le traita de vagabond, lui dit qu'il augurait mal de son avenir, fit seller un cheval et prit la route d'Ypres, exigeant que le rapin, malgré sa lassitude, le suivît à pied. De Courtrai à Ypres, il y a cinq lieues ; n'importe, il fallut que le pauvre élève arpentât de nouveau ce long chemin. Parvenus au terme, Charles confessa qu'il n'avait aucun grief important contre son disciple, que, s'il y avait eu faute, c'était de son côté. Le père toutefois ne donna point raison au jeune apprenti devant son maître. Ayant réglé son compte avec Charles, il emmena son héritier, puis dans un accès de déraison impossible à comprendre, lui ordonna d'aller chercher fortune et de pourvoir lui-même à ses besoins, ne lui donnant que peu d'argent pour se mettre en route, si tant est qu'il en donna. Le proscrit n'avait alors que treize ou quatorze ans.

Chassé d'une manière si cruelle, Pierre marcha devant lui, sans savoir où il allait, et arriva dans la banlieue de Malines, un dimanche de grande fête, lorsque les habitants se promenaient hors la ville. S'étant donc assis au bord du chemin, il se mit à pleurer et à sanglotter, ne devinant pas comment il pourrait sortir d'une si triste position.

Quelques passants lui demandèrent pourquoi il se désolait, et, après sa réponse, s'il n'avait appris aucun métier. Le jeune garçon dit qu'il savait peindre. Or, la ville renfermant un grand nombre de peintres à la détrempe, qui vivaient de confectionner des tentures pour les appartements, quelques-uns se trouvèrent parmi les curieux et emmenèrent Vlerick. L'habitude était alors de faire historier chaque toïle par plusieurs praticiens, auxquels on distribuait la besogne, l'un exécutant la figure ou les mains, un autre les draperies, un troisième le paysage; on expliquait ensuite le sujet par des inscriptions. Pierre fut employé à une tâche de ce genre. Il s'en acquitta même si bien que des rivaux essayèrent de de l'enlever à son patron : il devint une occasion d'intrigues et un sujet de disputes.

Voyant qu'on l'estimait si fort et croyant avoir dépassé la limite des orages, Pierre Vlerick abandonna Malines pour Anvers. Il y trouva de l'occupation chez un peintre à l'huile, qui, pour débuter, lui montra une œuvre de sa main, l'épisode biblique des serpents de feu mordant le peuple élu, et lui demanda s'il pourrait exactement la reproduire. Le néophyte, examinant la peinture, la jugea détestable, digne à peine des chats et des chiens, suivant l'expression de

Karel van Mander : il promit donc sans balancer d'en faire autant. Mais loin de rester chez ce barbouilleur, il changea plusieurs fois d'atelier, jusqu'à ce qu'enfin il entra dans celui de Jacques Floris, peintre sur verre et frère du célèbre Frans Floris. Pendant qu'il travaillait sous sa direction, il l'aida un soir, avec ses condisciples, à mystifier le peintre débauché : l'ayant aperçu de loin, aux rayons de la lanterne qu'il portait lui-même, Jacques lui détacha ses rapins, qui, frappant et râclant les murs de leurs épées nues, lui causèrent une si grande frayeur qu'il prit la fuite, en courant de toutes ses forces.

Commençant à devenir un homme, Pierre Vlerick fut tenté par le démon des voyages : escorté d'un certain Anversois, nommé Hans in den Boog, il traversa la France, arriva en Italie, où il fut longtemps occupé par le Tintoret; l'illustre Vénitien aimait sa personne et sa manière, double sentiment qu'il lui rendait avec usure. Le chroniqueur de l'art flamand va jusqu'à dire que, s'il avait su dominer son humeur capricieuse et son goût pour les voyages, le grand peintre l'eût marié avec sa fille, la belle Maria Robusti. Mais le fait a peu de vraisemblance, et l'annaliste réfute lui-même son assertion quelques lignes plus bas : il dit en effet que Pierre alla ensuite à Rome, où il se trouvait sous le pontificat de Paul IV; or, ce chef de l'Église porta la tiare de 1555 à 1559, et Maria Tintorella, comme on l'avait surnommée, vint au monde en 1560 (1). Donc elle ne vit le jour

(1) Ridolfi : *Le Maraviglie dell' arte, ovvero le vite degl' illustri pittori veneti e dello stato* (Venise, 1648). — Lanzi, tome III, page 146.

que deux ans, au moins, après le départ du jeune Courtraisien. Sans faire preuve de scepticisme, on peut douter que son père ait songé à l'unir avec elle.

Une fois dans la cité des papes, Vlerick dessina d'après nature plusieurs vues de Rome, plusieurs paysages baignés par le Tibre, le château Saint-Ange et beaucoup de ruines antiques; d'où son dicton, quand il n'avait pas le sou : « Il faut que je vende une ruine. » Il les traçait à la plume avec une habileté extraordinaire, avec une précision et un naturel, qui mettaient en défaut la critique, ces images égalant presque celles que Henri van Cleef exécutait de la même façon.

Malheureusement, si on les lui payait bien, l'argent s'évaporait, pour ainsi dire, entre ses mains, et il y avait souvent relâche dans sa poche. L'amour du bon vin et de la bonne chère le tenait, comme ses compatriotes et amis, sous l'influence d'un charme. Aussi arriva-t-il une fois que chacun d'eux comptant sur la bourse des autres et la croyant bien garnie, quand il fallut payer la note, personne n'avait d'argent : la situation était critique et le moyen d'en sortir difficile à trouver. On délibère, on s'ingénie : enfin les écervelés ôtent leurs bas, les donnent en gage au tavernier, se noircissent les jambes, remettent leurs souliers, attachent de nouveau leurs jarretières, comme s'ils avaient des bas d'un tissu très fin, qui leur collaient à la peau, puis s'en vont fièrement par la ville. L'un d'eux ayant un travail presque achevé, le termina en toute hâte, le vendit, et les compagnons de bouteille allèrent indemniser

l'hôte, reprendre avec joie leur singulier nantissement.

Ces mœurs de bohémiens, ce goût des ripailles étaient entretenus par une société qui aurait dû produire un effet contraire, qui, selon toute apparence, avait été fondée dans un but pratique. On la nommait le *Schilderbent*. Elle se composait d'Allemands, aussi bien que d'artistes des Pays-Bas. Elle aurait pu être utile, sans le moindre doute, aux arrivants, qui ne connaissaient pas la ville pontificale, ni la langue italienne; mais elle dégénéra bientôt en école d'intempérance. Les réunions avaient lieu dans un cabaret, le plus souvent dans une taverne qui existe encore, près des Thermes de Dioclétien : le nouveau membre payait la dépense. La fête devait durer au moins vingt-quatre heures, sans qu'on se levât de table. Pendant ce temps, les convives faisaient apporter le vin en tonneaux. Ils appelaient cette gogaille le *Baptême*, parce qu'ils y donnaient au récipiendaire un surnom bizarre, emprunté à un trait spécial de sa conformation ou de son caractère. C'est à cette coutume que fait allusion Salvator Rosa, dans une satire sur la peinture :

Andar con quei Fiaminghi alla taverna,
Che, profanando in un la terra e l'etera,
Han trovato un battesmo alla moderna.

« Aller au cabaret avec ces Flamands, qui, profanant du même coup le ciel et la terre, ont trouvé un baptême à la moderne. »

Trois estampes de Mathieu Pol, d'après Van Wynen, artiste hollandais surnommé Ascanius, re-

tracent les bombances du *Schilderbent*. Elles avaient l'action la plus pernicieuse, et furent mortelles pour un peintre excellent, Jacques de Baan, né à La Haye en 1673. Il était le fils et l'élève de Joseph de Baan. Merveilleusement doué par la nature, il peignait à dix-huit ans des portraits si bien réussis qu'on les croyait de son père. Il suivit Guillaume III dans la Grande Bretagne, où il exécuta de nombreuses effigies, parmi lesquelles on admira surtout l'image du duc de Glocester. Il aurait eu chez nos voisins le sort le plus heureux, s'il n'avait été obsédé par le désir de voir l'Italie et spécialement la ville aux sept collines. Le duc de Toscane lui fit un bienveillant accueil et voulut l'attacher à son service; mais la fatalité le poussait vers Rome. Il y obtint du premier coup un grand succès. Malheureusement, dès qu'il eut été admis dans le *Schilderbent*, où sa force et son adresse l'avaient fait surnommer le *Gladiateur*, il prit tellement goût aux banquets et aux prouesses bachiques de l'association, que, malgré son talent varié, il tomba dans la misère; il y aurait croupi sans l'aide d'un prince allemand, qui lui offrit de l'emmener à Vienne. Mais cette heureuse chance ne put le sauver : il emportait avec lui un germe mortel; à peine arrivé en Autriche, il tomba dangereusement malade et expira bientôt après, âgé de vingt-sept ans.

La pernicieuse influence du *Schilderbent* décida le pape Clément XI à le supprimer en 1720. Cet acte d'autorité obtint l'approbation générale.

Les peintres flamands et allemands n'avaient pas besoin qu'on leur donnât des leçons d'ivrognerie et de goinfrerie, surtout pendant le seizième siècle.

Leurs compatriotes poussaient alors les exploits de table jusqu'à des proportions fabuleuses. « Quand il arrive à l'Allemand d'être sobre, dit l'ambassadeur vénitien Badovaro, il croit être malade. » Les préludes du mariage d'Anne de Saxe avec Guillaume le Taciturne occasionnèrent d'effroyables orgies. Le comte de Schwartzbourg, beau-frère du prince, donna de grands festins pour resserrer l'union des deux peuples. « J'ai eu à ma table, écrivait-il au libérateur de la Hollande, plusieurs princes et comtes, et si l'on y a beaucoup mangé, on a bu encore davantage. Le frère du Rhingrave est tombé mort, pour avoir absorbé trop de malvoisie. Mais nous l'avons embaumé et envoyé à sa famille. » Manière étrange de retourner sous le toit paternel! « Les hommes, dit encore Badovaro, s'enivrent tous les jours, et les dames aussi, mais beaucoup moins que les hommes (1). »

Si Pierre Vlerick avait pu prévoir les malheurs qui devaient l'accabler dans sa patrie, au lieu de gaspiller ses ressources, il eût économisé florin par florin. Aux bords du Tibre, il exécuta beaucoup de peintures originales et copia beaucoup d'œuvres antiques, sans parler des tableaux de Michel-Ange. Il travaillait à fresque aussi bien qu'à l'huile : des productions de tout genre lui étaient demandées par les amateurs. Le cardinal de Ferrare l'employa, dans son palais champêtre de Tivoli, à décorer de figures les paysages qu'avait exécutés Jérôme Muzziano.

(1) Motley : *la Révolution des Pays-Bas au seizième siècle*, t. Ier, pag. 331. (Traduction de MM. Albert Lacroix et Jottrand.)

Enfin le moment arriva, où il se crut assez habile pour retourner en Flandre. Escorté de son fidèle Hans in den Boog, il traversa l'Allemagne, qui était alors ravagée par la peste. Quelques auberges leur offrirent un spectacle terrible ; presque tous les chalands y étaient tombés morts, et sur les lits où couchèrent les voyageurs, on enlevait des cadavres pour leur faire place. Une bonne chance les préserva néanmoins de tout accident.

Revenu enfin dans sa ville natale, Pierre fut très bien accueilli par ses anciennes connaissances, et trouva aussitôt moyen de gagner sa vie, en peignant des toiles à la détrempe. L'habileté de sa facture étonna beaucoup ses rivaux, qui ordonnaient mieux qu'ils n'exécutaient. Il représenta ainsi les Serpents de feu, Judith et Holopherne, les quatre Évangélistes, le Rédempteur en croix. Ce qu'il rendait le mieux, c'était les monuments et la perspective architectonique : il imitait le marbre à s'y méprendre, et ses colonnades faisaient illusion.

Il exécuta aussi à l'huile un bon nombre de peintures que son biographe déclare excellentes. « Je ne saurais, dit-il, mentionner tous ses travaux qui étaient d'un mérite exceptionnel. Mais à quoi cela pouvait-il lui servir ? Il aurait eu le talent d'Apelles qu'il n'aurait pas gagné un *talent* à Courtrai ; si une de ses compositions lui était payée 3 ou 4 livres, on le criait par dessus les toits (1). Cependant le brave homme était marié, commençait à avoir quelques

(1) La livre de Flandre avait alors une valeur intrinsèque de 4 fr. 64 cent.

enfants. Il trouva enfin l'occasion d'aller habiter la ville de Tournay, un chanoine lui ayant demandé une *Résurrection de Jésus*, qu'on devait placer sur un monument sépulcral. C'était en 1568 ou 1569. Mais ce changement de résidence lui servit peu, son nouveau séjour n'étant pas un grand centre de commerce et les Wallons ne se connaissant pas en peinture, ce qui fait qu'ils ne l'aiment guère. » Sa *Résurrection*, grande image à l'huile sur panneau, travail long et difficile, ne lui rapporta que trois livres! Force lui fut d'accepter les plus vulgaires besognes. Il coloria, par exemple, les portes et toutes les boiseries intérieures de la cathédrale, dorant avec soin ce qui devait être doré, enduisant d'ocre brun ou de rouge à la colle le bois nu, y traçant des veines et des lignes capricieuses, pour imiter les bois étrangers.

Combien devait souffrir de cette triste position un artiste qui avait sans doute rêvé en Italie la gloire et la fortune! Eh bien, cette position même, il l'avait obtenue à la sueur de son front, elle lui était disputée! Les chagrins de Pierre Vlerick nous initient pleinement à la vie douloureuse des peintres provinciaux, qu'on n'aurait pas devinée en lisant la biographie des peintres célèbres. Pour exercer dans la ville de Tournay sa profession, il avait dû subir toutes les épreuves d'un débutant. Il y avait là une corporation, où les doyens et les jurés veillaient aux intérêts de la ghilde et à leurs propres intérêts : quand on n'était pas un enfant de la cité, quand on n'y avait pas fait son apprentissage, il existait je ne sais combien de motifs d'exclusion, qui fermaient la porte au nez des aspirants.

Pierre Vlerick dut en conséquence solliciter humblement son admission et faire preuve de capacité, en peignant à la détrempe un morceau qui figurait le *Massacre des Innocents*. Au rapport de Van Mander, l'ordonnance était très belle : la scène principale avait lieu dans un grand édifice, et la tuerie se continuait au loin, dans les rues du village. Le doyen et les autres barbouilleurs commencèrent à examiner ce tableau comme si c'était une pièce de drap ; ils le trouvèrent bien, dirent qu'il pouvait servir de spécimen et justifier l'admission de l'auteur dans la ghilde ; mais quand il fallut lui accorder le titre de franc-maître, avec les droits qu'il impliquait, ils imaginèrent toutes sortes de prétextes, de faux-fuyants, pour éluder son incorporation. Pierre dut recourir à l'obligeance du chanoine qui l'avait employé, lequel invoqua lui-même les bons offices de l'évêque. Les sociétaires, n'osant plus feindre, ajourner sans cesse le candidat, l'inscrivirent, en soupirant, sur leurs registres.

Voilà donc le malheureux peintre autorisé à faire toutes sortes de tâches indignes. Non seulement il coloriait des statues et des moulures, mais des ustensiles et des meubles. On ne lui demandait guère que ces travaux infimes, et il se désolait de ne pouvoir même employer son talent. Il avait rapporté d'Italie des esquisses à la plume, qui ornaient les murs de son atelier : mais chaque fois qu'il y jetait les yeux, il éprouvait un serrement de cœur ; elles lui rappelaient des temps plus heureux, les jours d'insouciance et de gaîté, d'illusion et d'étude, où il se mesurait avec les maîtres en les copiant, où il espérait grandir, se fortifier dans cette lutte, obtenir à son tour l'ap-

probation publique. Pour ne pas tomber dans le découragement, il lui fallut éloigner ces images, qui lui faisaient trop sentir la misère de sa condition présente.

Quelquefois, de loin en loin, un bourgeois lui demandait son portrait et, l'œuvre terminée, remboursait à peine les frais d'exécution. Des nonnes s'étant adressées à lui pour avoir un tableau d'autel, Pierre saisit avidement l'occasion : il laissa déborder sa verve contenue, fit une page importante, reçut un maigre salaire, puis retomba dans la prose et l'atonie de ses occupations triviales. Peu à peu l'indigence et le chagrin le démoralisèrent comme ses concurrents : il devint jaloux, sombre, inquiet, ne put voir sans déplaisir un nouveau peintre se fixer dans la ville, disputer aux anciens leurs faibles ressources et augmenter leur détresse.

« O peinture, s'écrie à ce propos Karel van Mander, ô le plus noble et le plus fertile des arts, qui inspires tous les autres, tu étais jadis si estimée des Grecs et des Romains que tes adeptes recevaient partout le plus gracieux accueil, étaient partout traités en concitoyens par les plus grands et les plus riches ; mais, ô siècle ingrat que le nôtre! où, selon le caprice d'aveugles personnages, on a établi dans les villes des lois si honteuses et des règlements si funestes! Dans tous les pays du monde, Rome exceptée, on a formé des corporations qui associent les peintres aux plus grossiers artisans, les tailleurs, les fourreurs, les tisserands, les charpentiers, les forgerons et autres manœuvres. La jurande de Bruges amalgame les coloristes avec les fabricants de harnais! Celle de Harlem, cette ville qui a été le

berceau de tant d'hommes supérieurs, les unit aux chaudronniers, aux potiers d'étain, aux marchands de vieux habits! De là vient qu'on ne fait presque plus aucune différence entre les peintres, les savetiers, les tisserands et autres ouvriers. Pour comble de malheur, on doit acheter à prix d'argent son admission, avant de pouvoir en gagner. Il faut encore subir une épreuve, ni plus ni moins que les coffretiers et les tailleurs.

« O noble peinture! dans quel abaissement, hélas! te voilà tombée! On distingue peu tes serviteurs de gens qui ont à peine quelques notions de tes éléments. Jadis les rois, les princes, les hauts personnages ne te témoignaient pas seulement une grande estime, ne te comblaient pas seulement d'honneurs et de récompenses, mais t'exerçaient de leurs propres mains; et aujourd'hui on te ravale jusqu'aux selliers, jusqu'aux marchands de vieilles défroques! Et non seulement les princes, les seigneurs, les magistrats des villes autorisent ces absurdités, mais il les consolident par leurs ordonnances, les protégent, les maintiennent en usage, au détriment et à la honte de la peinture, oubliant que sa honte ne les honore point et leur fera obtenir peu d'éloges. O temps par trop ingrats! »

Ainsi chaque époque a son lot d'infortunes! Ainsi une misère succède à une douleur, et quand on prête l'oreille, ce qui sort le plus distinctement des abîmes de l'histoire, ce sont des plaintes, des gémissements et des sanglots! Les corporations de Saint-Luc avaient pour les artistes quelque utilité, mais on voit combien elles les gênaient et les humiliaient.

La pauvreté contre laquelle luttait en vain Pierre Vlerick, les déboires, les avanies de tout genre qui formaient à sa vie un triste cortége, finirent par l'exaspérer, par lui faire perdre la lucidité du jugement et l'esprit de conduite. — « Dans l'orage, il faut carguer les voiles, » dit la raison. — « Je suis las de la vie, j'aime mieux périr en bravant la tempête, » répond le désespoir. Et il se jette avec fureur au milieu du tourbillon. Poussé à bout par la souffrance, Pierre devint agressif et querelleur. Il entama contre la jurande et contre diverses personnes des procès qu'il faisait vigoureusement plaider. Aussi, pour animer la verve du procureur qui soutenait ses causes, peignit-il son salon d'arabesques et de différents sujets, travail si bien exécuté qu'il aurait valu beaucoup d'argent. Lui-même, on le voyait courir les rues avec d'énormes liasses de papiers sous le bras, comme un champion officiel de dame justice.

Ces luttes, qui achevaient de l'aigrir, n'amenaient point la fortune dans son logis. Un amateur lui ayant demandé une Vénus, et les fonds lui manquant pour payer un modèle, il fit poser sa femme toute nue. « L'œuvre eut beaucoup de succès, dit Van Mander, mais ne changea point la triste position de l'auteur. »

La guerre civile et la disette vinrent encore l'aggraver. Ayant eu besoin d'aller à Courtrai, il fut arrêté entre les deux villes par des soldats, qui le maltraitèrent cruellement. Sa femme lui avait donné deux ou trois petites filles, qu'il aimait beaucoup vêtir à la mode italienne. Elles moururent de la peste, en 1581 : le redoutable mal l'attaqua enfin

lui-même et termina ses jours, comme pour le railler, le soir du mardi gras : il n'était âgé que de 42 ans.

Ses œuvres, dejà fort rares du temps de Karel van Mander, ont toutes disparu. J'ai cherché vainement un panneau de sa main à Tournay et à Courtrai. Le souvenir de ses chagrins, de sa pauvreté, de ses déceptions, nous est seul parvenu, grâce à l'attachement de son disciple.

Telles étaient les conséquences du régime établi par Charles-Quint, le bigot et vorace empereur, dont la vie fut une indigestion perpétuelle, qui passa une grande partie de ses jours et de ses nuits entre des vomissements et des selles trop abondantes (1). Un artiste de cette époque fut encore plus malheureux que Pierre Vlerick. C'était un habile peintre de tableaux et de vitraux, nommé Jean van Kuik, fils de Walther, né à Dordrecht. Ayant manifesté des opinions religieuses contraires aux dogmes catholiques, il fut arrêté avec Adrien Jans, autre libre penseur, et un pieux tribunal les condamna tous deux à mort. Mais le bailli de la ville, Jean van Drenkwaert, qui aurait bien voulu les sauver, diffé-

(1) Cette gloutonnerie, bien connue de ses contemporains, a été bafouée par Rabelais : Charles-Quint lui a servi de type pour les monstrueux personnages de Gargantua et de Pantagruel, qui, dans la lutte de François Ier contre Charles-Quint, donnaient aux deux ouvrages un intérêt national et un caractère d'actualité, sans lesquels les traits audacieux dirigés contre le pape eussent fait brûler l'auteur. Depuis que les archives de Simancas nous ont livré une foule de renseignements nouveaux sur le goinfre couronné, une édition *historique* de ses burlesques effigies est devenue indispensable.

rait de jour en jour leur exécution. Il sympathisait d'autant plus avec les captifs que, malgré l'abominable sentence, le coloriste peignait sous les verroux : il fit, entre autres morceaux, un *Jugement de Salomon*, où le bailli, encore jeune et sans barbe, ayant encore sur ses traits l'expression de la droiture et des nobles sentiments de son âge, lui avait servi de type pour le prince équitable. Mais les moines attendaient avec impatience leur fête meurtrière : le peintre inoffensif, condamné à périr par le feu, devait réjouir leur vue d'un édifiant spectacle. Ils allaient donc pérorant et gesticulant dans les chaires, disant que le bailli épargnait les criminels, pour laisser à l'artiste le temps de lui exécuter des tableaux. Ces déclamations forcèrent le magistrat de livrer les victimes aux bourreaux du Saint-Office. Le 28 mai 1572, l'infortuné peintre fut conduit sur une nouvelle place, à la grande affliction des spectateurs, et brûlé vivant avec son malheureux compagnon. Il était aimé, estimé de tout le monde, laissait une jeune veuve et un fille de sept ans (1). O Christ, ô doux apôtre de la charité, qui, dans un transport d'indignation, frappais et culbutais les marchands du temple, qu'aurais-tu fait à ces assassins encapuchonnés?

(1) Houbraken, t. Ier, pag. 50 et 51. — Math. Balens : *Beschryving van Dordrecht*, pag. 841. — *Het bloedig Tooneel der Doopsgezinden*, pag. 590 et 628.

CHAPITRE XXVII

DÉVELOPPEMENT DU PAYSAGE

Hans Vereycke, de Bruges. — Jacques Grimmer, d'Anvers. — Molenaer, surnommé le louche. — Ses mœurs dissolues; misère dans laquelle il tombe. — Ouvrages de sa main qui nous restent. — La peinture en détrempe occupe à Malines cent cinquante ateliers. — Jean Bol, artiste médiocre. — Les frères Valkenborgh; description de leur manière. — Étranges prouesses de Cornélis Ketel : il travaille des deux mains et des deux pieds, sans pinceaux. — Annonce de charlatan. — La division du travail est appliquée à la peinture. — Mathieu et Paul Bril. — Leur long séjour en Italie. — Les prélats, les communautés, les seigneurs, les marchands se disputent les œuvres de Paul.—Prix qu'il exige.—Il vit soixante et dix ans — Caractères et défauts de sa manière. — Style de Mathieu. — Obligations de l'Italie envers les deux frères.

L'analyse du poème de Karel van Mander nous a montré que, dès le temps où il fut rimé, les paysagistes flamands étaient célèbres dans toute l'Italie. Pour fonder cette réputation générale, le concours de plusieurs talents avait été nécessaire. Patinir et Henri à la houppe n'eussent pas suffi. Leur manière

datait du siècle antérieur; ils suivaient la tradition des Van Eyck et, ce style n'étant plus à la mode par delà les Alpes, on devait y apprécier faiblement leurs ouvrages. Ils possédaient tout le fini, toute la gracieuse naïveté de la période sacerdotale; mais il leur manquait le libre dessin, la grande tournure, la hardiesse de pinceau que réclame le goût moderne. Voyons donc si leurs efforts pour donner au paysage une existence indépendante ne furent point secondés par d'habiles rivaux et de dignes successeurs.

Van Mander nous a conservé les noms et transmis quelques détails sur la vie de plusieurs d'entre eux; mais presque tous leurs tableaux se sont perdus. Le premier dont parle l'historien est Hans Vereycke, de Bruges, surnommé le petit Jean, qui entra comme élève, en 1545, dans l'atelier du peintre sur verre Jean Lambrechts, à Anvers (1). Il peignait très bien le paysage et d'une manière fort agréable, unissant la fidélité de la représentation à l'élégance du travail. Il lui arrivait fréquemment de placer au milieu de ses campagnes une sainte Vierge moins grande que nature. Son talent brillait aussi dans l'histoire et le portrait. « J'ai vu, nous dit Karel, un triptyque de sa main qui se trouvait hors de Bruges, au *Château bleu*, demeure de Claude van Mander, mon oncle; sur le panneau central on découvrait Marie, entourée d'un site champêtre; sur les vantaux étaient peints le propriétaire, sa femme et ses enfants (2). »

Quoique notre auteur, avec son désordre habi-

(1) Ce détail nous est fourni par les *Liggeren*.

(2) Van Mander, tome 1er page 40.

tuel, parle d'abord de Hans Vereycke, il mentionne plus loin des artistes qui ont dû le précéder : Jacques Grimmer entre autres, né à Anvers et reçu dans la corporation des peintres de cette ville en 1547 (1). Il eut Mathieu Cock pour maître au début de son noviciat, puis Christian van den Queeborn (2). Il fit un grand nombre de paysages d'après nature, copiés autour de la cité opulente et ailleurs. Tels étaient son mérite, son adresse à reproduire les divers objets, que, pour certaines parties, personne n'était plus habile : on n'osait lui donner que des rivaux. Il avait étudié soigneusement les effets de l'air et de la perspective, en sorte qu'il les rendait avec un talent hors de ligne ; l'œil s'égarait tout joyeux dans la profondeur limpide de ses horizons. Ayant la main légère et le coup d'œil exact, son travail était aussi rapide que son imitation fidèle. Il cultivait la poésie en même temps que la peinture, et jouait parfaitement la comédie. Les amateurs recherchaient beaucoup ses tableaux, qui avaient obtenu un grand succès. La galerie impériale de Vienne possède une image du sieur Adam de Puechhaim, exécutée par lui en 1570 et portant cette date.

(1) Van Mander fixe cette réception à l'année 1546 ; mais les *Liggeren* prouvent qu'elle eût seulement lieu l'année suivante.

(2) Né aussi à Anvers, où il demeurait dans le voisinage de la Bourse. Il avait été reçu franc-maître en 1545, prit pour femme une nommée Jeanne Briers, qui mourut le 10 décembre 1573, et se distingua comme peintre de paysages. On fit sur son talent quatre vers latins reproduits par Karel van Mander. Il fut enseveli le 16 mai 1578. Son principal honneur est d'avoir formé Denis Calwaert, qui entra dans son atelier en 1556.

Ce fut aussi un bon peintre de la nature que Cornélis Molenaer d'Anvers (1), appelé *Neel le louche*, à cause de son strabisme. Né en 1540, il fut reçu dans la ghilde, comme fils de maître en 1564. Il exécutait admirablement les feuillages, soit dans leur nouveauté, lorsqu'une teinte d'or se mêle aux nuances de la verdure, et qu'ils parent l'extrémité des branches comme de frêles pinceaux, ne jetant, pour ainsi dire, aucune ombre; soit lorsque juin leur a donné leur épaisseur poétique et leurs fraîches ténèbres, soit lorsqu'ils tombent lentement au souffle de l'automne, semant tous les chemins de leurs débris, ou palpitant le long des rameaux avec une sorte de funèbre inquiétude. On était généralement d'accord pour louer cette partie de ses œuvres; les artistes l'admiraient encore plus vivement que le public. La manière de Molenaer rappelait celle des peintres en détrempe; « il ne se servait pas d'appuie-main, nous dit van Mander, et travaillait avec une rapidité peu commune. » Il n'avait eu néanmoins pour maîtres que son père, coloriste médiocre, et après la mort de son père, un autre barbouilleur qui était son oncle.

Grâce au talent qu'il possédait, Molenaer eût pu vivre dans l'aisance et le bonheur. Mais la nature lui avait donné un caractère faible; il ne savait pas diriger sa maison, et quand il voyait ses affaires en déroute, au lieu de s'occuper vaillamment à rétablir l'ordre, comme un bon capitaine cherche à rallier ses soldats, il perdait courage, prenait la fuite et se sau-

(1) Prononcez Molenar.

vait chez un débitant de liqueurs plus ou moins fortes. Les boissons finissaient alors d'assoupir sa volonté somnolente. Ses travaux se ressentaient d'une aussi fâcheuse conduite; plus il tâchait de se consoler dans les tavernes, plus ses ressources devenaient précaires. Madame Molenaer était souvent contrainte d'aller demander le prix des tableaux, avant qu'ils fussent terminés; quand on lui donnait la somme, le peintre la buvait, et adieu la peinture! il ne finissait pas l'ouvrage. Comme d'habitude, on en rejetait la faute sur sa femme; car on accuse toujours le sexe aimant et faible des sottises de l'autre. Moïse lui-même a eu cette galanterie dans la Genèse. C'est une manière facile et victorieuse de se disculper.

Molenaer devint donc fort pauvre, et comme il était aussi très doux, ses confrères purent l'exploiter sans vergogne. Il exécutait un beau paysage entre l'aube et le coucher du soleil; ses *amis* trouvèrent conséquemment avantageux de le prendre à leur service, moyennant un *daalder* ou 30 sous par jour. Ne bornant point là leur munificence, ils lui donnaient 35 centimes pour un fond de tableau. Je vous laisse à penser les ripailles que de semblables gains lui permettaient de faire! Il mourut à Anvers dans le dénûment, et l'on n'a pas pris la peine de recueillir la date de sa mort (1).

Le musée de Brunswick possède deux tableaux peints par lui. L'un figure un paysage, où des mai-

(1) Van Mander, tome Ier, pages 305 et 306. On sait seulement que Jean Nagel, son disciple, quitta ce monde en 1602.

sons de pêcheurs, entourées d'arbres et de buissons, mirent dans l'eau leurs vieux murs lézardés (1). Plusieurs barques, portant les propriétaires des chaumines occupés aux travaux de leur état, sont amarrées à la berge. Sur le premier plan, d'autres individus arriment le poisson dans des paniers. Les végétaux, les cabanes, l'église rustique échelonnés au bord de l'eau égaient le lointain.

Le second morceau représente un sujet analogue (2). On y voit, près d'un étang, une chaumière entourée d'arbres, et, à quelque distance, un village. Sur le premier plan sont assis deux campagnards; au second, une femme rince du linge dans l'eau tranquille, et son mari va emporter sur une hotte les hardes nettoyées. Un peu plus loin, une barque de pêcheur.

Le musée de Berlin possède un troisième paysage, un site boisé, dont un hameau occupe le milieu, dont la perspective est formée par des collines (3). Le bon Samaritain panse au bord d'une route le voyageur blessé, pendant que le lévite gagne le large et que les voleurs se disputent les habits de leur victime.

La misère a-t-elle répandu son ombre sur ces tableaux, affadi, terni l'inspiration de l'artiste, ou, malgré les éloges de Karel van Mander, l'auteur peignait-il d'une main languissante? La question serait difficile à résoudre et même à débattre. Ce qu'il y a de positif, c'est que les trois ouvrages manquent

(1) N° 54; signé *K. Molenaer*. Sur toile.
(2) N° 171; signé *C. Molenaer*.
(3) N° 706; signé *C. M*. Sur bois.

de caractère, ne séduisent point l'imagination et n'arrêtent pas le promeneur.

On environnait alors les appartements, comme nous l'avons dit, de grandes toiles peintes à la détrempe, qui tenaient lieu de tapisseries. L'usage en était si répandu que la préparation de ces toiles occupait à Malines au delà de cent cinquante ateliers, indépendamment d'un bon nombre d'autres à Courtrai et en différentes villes. On y avait d'abord peint des figures, comme Rogier van der Weyden; le paysage, d'une exécution plus facile et plus prompte, les avait ensuite envahies. Ceux qui les ornaient de pâturages, de fleuves, de montagnes, de bois et de châteaux méritaient moins le nom d'artistes que celui d'industriels. Mais si parmi eux se trouvait un homme doué d'un talent original, une constante pratique lui fournissait le moyen de le développer; un grand peintre se formait insensiblement au milieu d'une troupe vulgaire. Il abandonnait alors la détrempe, sauf exception, et employait des couleurs à l'huile. Ainsi sortirent de l'ombre Pierre Vlerick, de Courtrai, Jean Bol, Lucas et Martin Valkenborgh, de Malines. Les derniers, qui étaient frères, n'eurent pas besoin de quitter leur pays pour saisir le sens à la fois évident et mystérieux de la nature, sa beauté visible et ses beautés secrètes. Ils habitèrent soit leur commune, soit Anvers, jusqu'à l'époque où les iconoclastes dévastèrent les édifices religieux. Abandonnant alors la Flandre pour les villes d'Aix-la-Chapelle et de Liége, ils y travaillèrent beaucoup d'après nature; les bords de la Meuse et les montagnes des environs leur offraient d'admirables points de vue.

L'artiste hollandais Vredeman, dont nous entretiendrons le lecteur un peu plus loin, leur tenait compagnie. Ces trois peintres se plaisaient mutuellement; on les voyait toujours se promener ensemble et faire de la musique sous les tentes parfumées des bois, ou sur la mousse des plateaux qui dominent les vallées. Quand un peu de calme se rétablit dans leurs provinces natales, ils en reprirent le chemin et continuèrent leurs excursions au milieu des polders et des grandes plaines verdoyantes. Outre le paysage, Lucas savait fort bien exécuter le portrait à l'huile, surtout en miniature; il employait aussi les vieux procédés des enlumineurs. Ce talent lui fit faire la connaissance de l'archiduc Mathias, qui lui proposa de le suivre à Linz, au bord du Danube; il le logea près de son palais et, lui demandant sans cesse des travaux, ne lui permit point de languir dans l'inaction. Mais lorsque les Turcs envahirent la Hongrie, Lucas, n'aimant point les troubles, s'éloigna au plus vite du théâtre de la guerre, comme il s'était jadis éloigné des provinces flamandes. Il revint mourir aux lieux où il était né (1); son décès eut lieu en 1625. Martin de Valkenborgh termina ses jours à Francfort en 1636. Il laissa plusieurs fils, aussi habiles peintres que lui.

Un tableau de Lucas van Valkenborgh, que renferme le musée de Brunswick, donne une assez haute

(1) Et non pas en Hongrie. « *En is eyndelyck daer vertrocken, doe den Turck Hongheryen quam bekrygen. Lucas is daerboven in 't Landt gestorven.* » En traduisant ces deux phrases, Descamps a fait un double contre-sens, que tous les auteurs ont reproduit.

opinion de ce maître (1). Il porte la date de 1595 et les initiales de l'auteur (2). C'est un beau paysage à l'huile, qui a presque la liberté de la facture moderne et un grand air de vérité. A gauche, un massif de roches, entremêlées d'arbustes et de buissons, forme un ensemble des plus naturels. Au bas, des moulins bordent une eau trop sombre, où l'artiste n'a pas su faire glisser la lumière. A droite, un arbre très bien rendu. Dans l'intervalle et par dessous les branches, une rivière qui fuit, qui va se perdre au loin, en côtoyant une chaîne de montagnes. Un ciel nuageux déroule sa tenture grisâtre au dessus de la plaine et des hauteurs. Si les nuances étaient moins crues, on pourrait prendre le tableau pour un ouvrage de notre époque.

Un autre panneau de la même collection, portant la même date et le même monogramme, offre au spectateur une haute roche, où s'ouvre une fontaine d'eau thermale, vers laquelle se dirigent des buveurs, qui montent un escalier taillé dans la pierre. Plus loin des personnes diverses s'amusent sur un plateau ombragé. Une rivière bordée de prairies, de villages et de massif d'arbres serpente jusqu'au fond de la perspective, que ferment des montagnes et des rochers. C'est un sujet moins heureux, qui n'excite pas le même intérêt et n'a pas le même charme (3).

(1) N° 382.

(2) Elles sont ainsi disposées :

1595
L
VV

(3) N° 709.

La galerie du Belvédère possède neuf morceaux peints par Lucas van Valkenborgh et un ouvrage dû à son frère Martin (1). Voici comment Betty Paoli juge ces travaux : « Des deux Valkenborgh, l'aîné, Lucas, est le plus important. La galerie du Belvédère le montre sous divers aspects, comme peintre rustique, imitant Brueghel le vieux, comme paysagiste et même comme auteur de portraits. Quand il retrace la campagne, il se distingue de presque tous ses devanciers par le choix de motifs originaux. Un site, dont une chasse anime le fond et où l'on voit, sur le premier plan, l'archiduc Mathias pêchant à la ligne, est particulièrement réussi, d'une fraîche et vigoureuse couleur. Dans le portrait du margrave de Burgau en costume romain, l'auteur a suivi une mode archéologique de son temps. L'exécution est d'un travail minutieux, mais le ton froid, la nuance ingrate de la chair ne flattent pas la vue (2) ». — « La galerie du prince de Lichtenstein compte parmi ses richesses, dit le même auteur, quatre petits tableaux d'une ravissante élégance, où Lucas van Valkenborgh a imité la manière de Jean Brueghel. »

Il existe à Dresde une œuvre de son frère Martin, qui porte une double signature et la date de 1585 (3).

(1) Troisième salle, nos 9, 10, 11, 45, 49, 50, 52, 53, 54. Presque tous les tableaux de Lucas sont signés : ils portent les dates de 1580, 1585, 1586, 1587, 1590.

(2) *Wien's Gemælde-Gallerien*, page 123.

(3) *Martin van Valckenborg fecit et inventor.*

M
VV
1585

Elle représente un de ces sujets malheureux contre lesquels vient se briser le talent : *la Construction de la tour de Babel*. C'est une œuvre minutieusement traitée, mais d'un aspect gris et verdâtre, où l'œil se promène avec indifférence, parce que rien n'y peut charmer la vue et l'esprit. Le seizième siècle affectionnait cette donnée, cette image symbolique de la confusion à laquelle il était en proie, mais aucun peintre de l'époque n'a su la féconder par d'ingénieuses combinaisons. Les figures de l'avant-scène, plus grandes que les autres, sont gauchement dessinées et mal peintes; elles trahissent l'habitude de la miniature et font voir que le changement de proportions embarrassait, déconcertait l'auteur.

Jean Bol se développa dans les mêmes conditions et dans la même ville que les frères Valkenborgh. Il vint au monde le 16 du mois de décembre 1534 et appartenait à une bonne famille. Il avait quatorze ans, lorsqu'un barbouilleur en détrempe lui donna les premières leçons de dessin. Quand il eut travaillé deux ans sous sa tutelle, il partit pour l'Allemagne. Heidelberg, assise au flanc d'une montagne couverte de bois, dans un poétique vallon, où murmure et blanchit le Neckar, moitié rivière, moitié torrent, fut le lieu qui captiva notre jeune homme. Il n'y fit pas un plus long séjour que chez son premier maître et revint habiter Malines. L'étude fut dès lors son seul guide. Il peignait à la détrempe des scènes d'histoire ou de beaux paysages, qui se distinguaient par une habile ordonnance, par une exécution nette et ferme. Les sujets compliqués ne l'effrayaient pas : Van Mander s'est amusé à décrire une de ses toiles,

représentant la chute d'Icare; on y voyait une immense perspective et de nombreux détails, une île, la mer, un fort, des rochers, des pâtres, des laboureurs, des plantes de tout genre. C'était un petit monde que couronnait l'azur profond du ciel. Bol travailla ainsi jusqu'en l'année 1572. Malines ayant alors été prise et pillée, il se sauva dans un complet dénûment. Les soldats espagnols lui avaient même ôté ses habits, et il fut contraint d'aller à Anvers, sans autre costume que ses cheveux. Un amateur lui donna non seulement l'hospitalité, mais de riches vêtements; il put reprendre le pinceau et faire appel à son ancienne gaîté. Une circonstance le dégoûta de la peinture en détrempe; des individus achetaient ses toiles, les copiaient fidèlement et vendaient leurs imitations pour des originaux, subtilité fort lucrative. Jean Bol n'exécuta plus dès lors que des miniatures. Son adresse dans ce genre de travail était si grande qu'il défiait la supercherie. Mais il vivait à une époque malheureuse, où nul ne pouvait compter sur le repos. En 1584, au moment où le duc de Parme méditait le siége d'Anvers, notre artiste abandonna la ville, fatigué des séditions perpétuelles qui l'agitaient. Il promena son inquiétude de Berg-op-Zoom à Dordrecht, de Delft à Amsterdam; ce fut en ce dernier lieu qu'il se fixa. Il y peignit un grand nombre de vues d'après nature, le port plein de vaisseaux, les rues pleines de monde, la campagne chargée de moulins hydrauliques et de bétail. Il multipliait dans ses œuvres les personnages et les motifs. On recherchait beaucoup ses élégantes miniatures, qui joignaient au fini de l'ancienne école la

liberté du nouveau style; les graveurs aimaient à les reproduire par le burin. Il termina sa carrière le 20 novembre 1593.

Jean Bol avait épousé une veuve, qui ne lui donna point d'enfants, mais qui avait eu du premier lit un fils dont le nom ressemblait singulièrement à celui du peintre malinois : il s'appelait François Boels. Jean lui enseigna son art, mais le jeune homme mourut peu de temps après lui. Bol eut encore pour disciple Jacques Savery, frère et maître de Roland Savery, lequel déploya une habileté peu commune et viendra tout à l'heure se placer de lui-même dans l'amphithéâtre historique, où nous convoquons toutes les gloires de la peinture flamande (1).

Je ne connais de Jean Bol qu'un seul tableau et des gravures. Le tableau, qui se trouve à Munich, fait concevoir de l'auteur une assez pauvre idée (2). Il représente un marché plein de personnages, au fond duquel Pilate montre le Sauveur à la multitude. L'exécution est dure et peu agréable; aucune finesse de touche, pas de transitions. Les types sont vulgaires comme l'exigeait le motif, mais vulgaires sans esprit, sans choix et sans variété; presque toutes les têtes se ressemblent. Une œuvre aussi fade prouve combien il faut se défier des réputations contemporaines, puisque Jean Bol fut admiré de son vivant.

(1) Van Mander, tome Ier, page 322 et suivantes.

(2) Il porte le n° 78, le monogramme de l'artiste et la date de l'œuvre :

b 1561.

Giles Sadeler employa son habile et ferme burin à copier un bon nombre de ses peintures, principalement des paysages : ces compositions, ne franchissant point le niveau de la médiocrité, inspirent le regret qu'un artiste supérieur ait fait usage de son talent pour nous les transmettre. Il aurait pu nous conserver des pages plus intéressantes.

Cequ'il y a de singulier, c'est qu'au seizième siècle on sembla revenir à la détrempe et à la miniature. Valkenborgh et Jean Bol ne furent point les seuls qui tentèrent ces voies écartées. Enghelrams, Pierre Boom, Joseph de Lierre, Vlerick, Hoefnaeghel et d'autres encore remirent en honneur les procédés du quinzième siècle. On fit de nouveau un grand nombre de livres enluminés. Cette époque de doute et d'essais, qui avait perdu la trace nationale, ne savait plus quelle direction prendre, et au milieu de son incertitude, cherchait l'avenir dans le passé. Des expédients bizarres, qui dénotaient le même embarras, furent alors employés comme des ressources légitimes. Kornélis Ketel ne s'imagina-t-il pas de peindre avec les doigts seuls et sans le secours du pinceau! On le railla d'abord, on traita cette idée de folie; mais la nouvelle méthode réussit parfaitement. Il exécuta d'abord son portrait de différentes manières, et, à le voir, on n'aurait pu deviner comment il s'y était pris. Un *Démocrite* et un *Héraclite* ne parurent pas inférieurs. On acheta ces peintures étranges comme de véritables curiosités. Mais si l'on peut dédaigner le pinceau, pourquoi faire usage de la palette? Ketel ne tarda point à se dire qu'elle était superflue; sa main gauche lui rendit les mêmes ser-

vices. C'était beaucoup sans doute; ce n'était point encore assez. Quelle raison l'empêchait de peindre aussi de la main gauche? Il essaya et eut le plaisir de ne point échouer dans ce nouveau caprice. Le succès augmentant la hardiesse, Ketel résolut de peindre avec le pied droit. Pour le coup la fanfaronnade sembla trop forte et l'on douta de sa raison. Se mettant à l'œuvre sans tenir compte des murmures, le hâbleur réalisa son projet. Le pied gauche eut ensuite son tour : il fallait bien que Ketel peignît du pied gauche! le moyen de ne pas tenter cette épreuve! de faire une halte soudaine dans une si bonne route! Notre artiste parvint encore à ses fins. Vous croyez peut-être que ce fut le terme de ses exploits? Détrompez-vous. Il avait tracé des tableaux avec chacun de ses membres séparément; il voulut les employer tous les quatre à une même production. Le voilà donc se barbouillant les pouces et les orteils, avançant un pied, puis une main, puis un autre pied, puis une autre main, faisant une sorte de gymnastique et donnant par sa joie puérile la mesure de sa vanité (1).

On montra pendant quelque temps à Francfort, comme les objets curieux de nos foires, un tableau qu'il avait exécuté par des moyens si étranges. Une

(1) Cette forfanterie suggère à Descamps de bonnes réflexions; le cas est si rare que nous allons les transcrire : « Dès qu'on peut mieux peindre avec le pinceau qu'avec ses pieds et ses mains, pourquoi abandonner un usage plus facile et plus sûr? Le but d'un artiste étant de faire le mieux qu'il est possible, on doit préférer la manière de bien faire facilement à celle de mal faire difficilement. Voilà pourquoi les poètes ont renoncé aux sonnets, aux acrostiches et aux bouts-rimés. »

brochure française, en style détestable, engageait les amateurs à le venir examiner (1).

Mais le seizième siècle ne se perdit pas toujours dans des voies trompeuses; il ne commit pas toujours des fautes et des excès. Tant qu'une nation renferme en elle un principe vital, tant qu'elle n'est point tombée dans le relâchement et l'abrutissement qui précèdent la mort, les crises de sa destinée amènent de favorables conséquences. A l'état organique, la nature possède une force merveilleuse; comme l'arbre frappé d'un coup de hache, elle distille une gomme d'or par ses blessures. En négligeant l'art national, les peintres flamands conquirent au delà des Alpes la science moderne; ils sortirent de l'étroite chapelle où s'agenouillaient leurs devanciers, puis cheminèrent sans crainte à travers le monde. Ce ne fut pas la seule révolution qu'ils accomplirent. La synthèse de l'école brugeoise devait faire place à l'analyse, d'après une tendance invariable de l'esprit humain : il fallait que la division du travail s'effectuât dans la peinture. Chaque genre fut cultivé d'une manière indépendante, et chacun

(1) En voici le titre : « Description détaillée d'un tableau excellent, peint en 1604 par le peintre célèbre et artiste Cornelis Ketel pour M. Guillaume Jacobsen, amateur de l'art à Amsterdam, et exécuté par les doigts, le pouce et les pieds sans pinceau. L'on peut voir actuellement le susdit tableau dans la salle ornée de peintures appartenantes au négociant Kaller, à Francfort-sur-le-Mein, où l'on trouve en même temps un certificat expédié par un notaire et douze témoins pour constater l'authenticité dudit tableau. La salle susdite est ouverte gratuitement aux amateurs. » Ne croirait-on pas lire une enseigne de charlatan?

d'eux y gagna en profondeur et en variété. L'élégance facile de la nouvelle méthode, les recherches, les études spéciales des artistes portèrent leur talent jusqu'au degré qui avoisine la perfection intrinsèque et absolue. Quand le siècle de Rubens se leva, jeune et frais, de la couche des âges, il trouva tout préparés les instruments de sa gloire.

Nous avons vu comment d'année en année on apprit à mieux rendre la nature; mais nous avons été contraint de passer sous silence une foule d'hommes, qui se rendirent célèbres en développant le paysage. Fallait-il multiplier les preuves, écrire des notices plus ou moins dépourvues d'intérêt et de charme sur François Mostaert, élève de Patinir, sur Hans Soens, élève de François Mostaert, sur Nicolas Rogier, Hans Kaynot, Henri van Cleef, Pierre Balten, Joseph de Lierre, Cornille de Witte, Louis de Vadder, Jean Nieulant et Gilles de Cooninxloo? La réputation du dernier fut considérable; mais où sont ses œuvres? A peine si on lui attribue deux ou trois pages douteuses que possède l'Allemagne (1). Il est bon que l'histoire tienne note de pareils artistes, mais elle ne peut leur accorder une longue attention.

Les peintres de ce temps qui nous ont laissé le plus d'œuvres bucoliques sont les frères Bril. Nés tous les deux à Anvers, ils passèrent dans la pauvreté la première partie de leur existence. On a très peu de détails sur leur sort ultérieur. L'aîné, qui s'appelait Mathieu, orna de paysages les salles et les galeries

(1) Dans la galerie impériale de Vienne et dans celle de Lichtenstein.

du Vatican ; il déroula, entre autres sujets, à l'étage le plus élevé, des processions romaines, qu'il peignit à fresque. Il mourut en 1584, âgé de trente-quatre ans. C'est tout ce que l'on sait de lui (1).

Paul Bril, né en 1556, reçut d'abord les leçons d'un médiocre artiste anversois, Damien Oortelman (2). A quatorze ans, il peignait en détrempe, pour gagner sa vie, des boîtes et des dessus de clavecins, remplissant d'ailleurs par force d'autres besognes du même genre. Il quitta Anvers pour Bréda, puis Bréda pour Anvers, sans faire fortune dans l'une ou l'autre ville. Dès qu'il eut vingt ans, il prit le chemin de la France, malgré le désir de ses parents, qui voulaient le garder près d'eux. Il séjourna quelque temps à Lyon, et s'achemina ensuite vers Rome, où l'attendait son frère. Quoiqu'il eût montré peu de facilité dans ses premières études, il déploya tout à coup un vrai talent de paysagiste, que Mathieu mit à profit. Ses œuvres originales furent nombreuses. Il cultivait également la fresque et la peinture à l'huile, tantôt coloriant de vastes espaces, tantôt représentant sur cuivre

(1) Deux recueils géographiques ont été gravés d'après ses dessins : *Topographiæ variarum regionum, Hagæ Comit. ab Hondio excusæ* 1614 ; suite de 29 pièces.

Topographiæ æri incisæ a Simone Frisio, a C. Visschero excusæ ; suite de 25 pièces.

(2) Van Mander le nomme *Wortelmans*, mais quand on feuillette les *Liggeren*, on ne trouve qu'un Damien Oortelman, cité en 1577 comme ayant reçu un élève, et *Pierre* Wortelmans, qui fut admis en 1551 chez le peintre verrier Hubert van Houte, pour y faire son apprentissage. La ressemblance des deux noms de famille a trompé le chroniqueur.

ou sur toile de petites vues agrestes, que se disputaient les amateurs. Son ouvrage le plus important fut celui qu'il exécuta dans une nouvelle salle du palais des souverains pontifes, en 1602 : il avait soixante-huit pieds de large et une grande hauteur. On y voyait l'épisode de saint Clément attaché à une ancre et jeté dans la mer; des anges descendaient du ciel. L'œuvre était remarquable, non seulement par ses proportions, mais encore par sa beauté. Il peignit en outre, dans la chambre où le pape couchait durant la saison brûlante, six paysages d'après nature, retraçant des monastères voisins de Rome, bâtis sur d'agréables collines. Un certain cardinal Montalto et son frère Asdrubal lui firent représenter chez eux d'autres scènes champêtres, agrandissant, pour ainsi dire, leur palais de toute la profondeur des perspectives (1).

Baldinucci passe en revue un grand nombre d'ouvrages qu'il exécuta dans les églises et palais de Rome. Il avait acquis un tel renom qu'il ne livrait pas le plus petit travail à moins de 100 ducats. Et outre les morceaux qu'il peignait pour les Italiens, il avait sans cesse des commandes pour les marchands étrangers. Les artistes les plus fameux recherchaient d'ailleurs son aide, quand un site champêtre devait orner le fond de leurs tableaux : il savait, disaient-ils, parfaitement adapter le caractère du paysage à celui de l'action représentée. On admirait beaucoup l'exactitude de ses images et le soin avec lequel il spécifiait les arbres. Ses toiles étaient donc fort re-

(1) Van Mander, tome II, page 150 et suivantes.

cherchées par les princes et les seigneurs; on en donnait de grandes sommes dans les ventes publiques. L'auteur finit ses jours à Rome, le 7 octobre 1626, âgé de soixante et dix ans, et fut enterré dans l'église Notre-Dame *dell' Anima* (1).

On peut assez bien juger la manière de Paul Bril, d'après les tableaux que renferme le Louvre. Ils sont au nombre de sept. Dans le premier, une éminence d'un vert pâle s'élève sur la droite, portant à mi-côte une vieille tour. Des flancs de cette colline sort une rivière, qui tombe en cascade près d'un groupe de rochers. Un pont de bois sert à franchir le sinueux courant; deux pêcheurs gouvernent une barque, deux autres les considèrent. Un massif d'arbres occupe la rive gauche, par delà le torrent, et se détache sur un ciel d'un bleu très pâle, voilé presque entièrement de nuages gris.

Dans un autre tableau, on aperçoit une grotte creusée de part en part au milieu des roches. La butte que forme ces dernières se couronne d'une végétation basse, mais puissante et allègre. Le coteau pierreux a pour pendant un groupe d'arbres touffus et obscurs. L'intervalle laisse découvrir une plaine bleuâtre, qui s'étend à l'infini. Plus près du spectateur, le dieu Pan poursuit la nymphe Syrinx jusque

(1) Baldinucci, tome VIII, page 33. Sandrart le fait mourir en 1622, je ne sais sur quelle autorité. « Tandem autem Romæ è vivis excedebat anno 1622, multâ laude cumulatus, dolentibusque eumdem omnibus artis peritis. » *Académie allemande*, page 278. Ni Houbraken, ni Campo Weyerman, ni Roland van Eynden ne s'occupent de Paul Bril.

dans les roseaux. Voilà toute la composition; mais le travail est d'une grande énergie; la force, la douceur et le velouté des ombres rappellent la facture de Memlinc.

Le *Saint Jérôme*, priant au fond d'une vallée du mont Carmel, a un aspect majestueux. On dirait que le silence a choisi pour demeure l'austère et indigente nature qui l'environne. L'éclat du firmament n'y jette pas la moindre gaîté. C'est du reste le seul paysage où le ciel ait revêtu la couleur du saphir. Les autres (1) ne renferment aucune parcelle de lumière italienne. De grands feuillages noirs, des terrains pâles ou obscurs, des rivières mates ou limoneuses composent un ensemble assez triste, mais d'une tristesse, pour ainsi dire, toute physique. On ne sait quelle heure du jour éclaire faiblement l'espace. On dirait à voir ces teintes uniformes que le temps a suspendu sa course et arrêté le soleil. Aux continuelles variations du transparent fluide a succédé une monotone permanence.

Presque tous les Hollandais ont adopté cette manière que Paul Bril employa le premier. Leurs ouvrages semblent monochromes. On dirait que le prisme n'existait pas pour eux. Le brun, le jaune fade, le bistre, le blanc terne, le vert indécis forment la gamme entière de leurs nuances (2). A peine si la couleur distingue l'eau du sol qui l'entoure, le ciel des nuages, et les nuages des collines.

(1) Ceux que nous avons décrits et les nos 370, 371.

(2) Nous avons déjà parlé de cette monotonie dans notre premier volume, page 105.

Ces espèces de camaïeux ne sont pas une fiction pittoresque. A certaines heures du jour, la nature offre pendant l'automne des perspectives semblables, quand une brume assez forte, mais transparente encore, baigne les champs, les vallons et les bois. Elle amortit le rayonnement et empêche la réflexion de la lumière. Les nuances des objets deviennent mates et sombres. L'humide voile produit, sinon le même effet que la nuit où se perdent les couleurs, au moins le crépuscule où elles s'éteignent. Les arbres qui ont soutenu sans pâlir les premiers froids, composent une masse brune, légèrement glacée de vert. Par une suite de dégradations infinies, cette teinte arrive à l'or terne des feuillages mourants. Le brouillard suspend aux rameaux dépouillés comme une nouvelle tenture floconneuse, peinte en gris de lin. Un bleu fade estompe les collines, les profondeurs de l'horizon, tandis que le ciel s'enveloppe de nuages roux et blanchâtres. N'est-ce point là un paysage de Ruisdaël, de Wynants, de Paul Bril et d'Everdingen? Ces fantaisies de la nature ne doivent-elles pas se reproduire plus souvent dans la Néerlande que partout ailleurs?

Mais si les couleurs de notre artiste sont vagues, les tons qu'il leur donne sont fermes et vigoureux. Il les rehausse d'ailleurs par des contrastes. Son dessin a une grande précision et quelquefois même semble un peu dur. Le feuillage des arbres compose des masses denses et serrées, où l'effet général domine et où les détails ressortent néanmoins parfaitement. On dirait que l'on a sous les yeux la végétation du Poussin. Ils sont groupés avec art et d'une élégante

tournure, comme le remarque Deperthes (1). « En songeant, dit ce critique sagace, que Paul Bril a su perfectionner la manière de ses prédécesseurs, qu'il a, le premier, placé l'horizon de ses tableaux à une élévation bien moindre qu'on ne le faisait avant lui, que ses paysages de pure invention décèlent en lui une imagination riche et féconde; enfin que des beautés incontestables balancent dans ses ouvrages des défauts, qui tiennent moins au talent du peintre qu'à l'état de son art, au temps où il vécut, il est sans doute permis de réclamer contre l'excessive sévérité avec laquelle on juge maintenant un artiste, qui a joui d'une grande réputation de son vivant, et même pendant plus de cent cinquante années après sa mort. »

En effet non seulement Sixte-Quint lui témoigna une estime et une bienveillance peu ordinaires, non seulement il lui continua la pension qu'il avait accordée à Mathieu, mais un autre pape, Clément VIII, le protégea, le combla de bienfaits, et se prit pour lui d'une telle amitié qu'il venait fréquemment le voir travailler. « Annibal Carrache lui-même ne dédaigna point d'associer ses talents à ceux de Paul Bril, et de contribuer à l'embellissement de ses paysages par des figures peintes de sa main; il semble que cette dernière marque de considération devait d'autant mieux garantir ce dernier de l'inconstance de la faveur publique, que le fondateur de l'école bolonaise, cultivant le paysage avec distinction, était plus que

(1) *Histoire de l'art du paysage, depuis la Renaissance jusqu'au dix-huitième siècle*, page 38. Paris, 1822.

personne capable de bien juger le mérite des productions de ce genre, et de les apprécier à leur véritable valeur (1). »

Le musée du Louvre possède de lui deux ouvrages microscopiques, où l'on remarque une grande similitude avec les tableaux des Breughel. Le bleu y domine, surtout dans les fonds. Le travail en est délicat, mais un peu flou. On y voit un moulin, une église, des chariots, des paysans, une rivière que sillonnent des barques. Pour le goût de Mathieu, il faudrait l'étudier en Italie; les gravures de Hondius, ne retraçant que la composition, ne permettent pas de se prononcer. Les deux toiles du Louvre qui portent son nom me paraissent apocryphes. Le livret les a toujours attribuées à Paul. Mais comme elles sont d'un mérite inférieur, plus pâles, plus bleuâtres que les autres, cette dissemblance a inspiré l'envie de les mettre sur le compte de son frère. Nous attendrons que l'hypothèse soit justifiée par des preuves.

Le musée de Dresde renferme deux tableaux qui portent depuis longtemps le nom de Mathieu Bril sur tous les catalogues et qui sont probablement dus à son pinceau (2). L'un figure un très beau site, auquel l'histoire du jeune Tobie sert de prétexte; l'autre, une épaisse forêt qu'anime une chasse au sanglier. Les lignes heureuses du premier paysage ne l'ont pas protégé contre le défaut capital du seizième siècle, le manque d'air et de perspective : la même

(1) *Deperthes*, page 40. Parmi les tableaux du Louvre, deux sont ornés de figures d'Annibal Carrache.

(2) Nos 777 et 778.

lourdeur gâte encore dans une certaine mesure la partie droite du second morceau. Si l'on juge la facture de l'auteur d'après ces deux spécimens, son exécution était plus fouillée, plus fruste et plus rompue que celle de Paul. Avec des similitudes, c'est un autre genre de travail. Mais on n'y admire point, hélas! les hautes qualités que rêvent tous les amateurs, qui correspondent seules à leur légitime aspiration vers l'idéal.

Paul Bril forma des élèves, tels que Balthazar Lauwers, Augustin Tassi, Ricart, Spirinx, Vroom et Guillaume Nieulant, qui reproduisit à l'aide du burin un bon nombre de ses tableaux. L'action qu'il a directement exercée augmente donc son importance personnelle et historique.

Baldinucci, malgré la vanité bien connue des Italiens, reconnaît les obligations de sa patrie envers les deux frères. « Si l'on n'avait pas, dit-il, inventé depuis lors ou pratiqué une méthode plus vraie, qui retrace mieux la nature, ils seraient demeurés les plus illustres dans ce genre. » L'aveu est bon à enregistrer, car les Italiens ont toujours témoigné un grand mépris pour l'art des Pays-Bas. On sait avec quel dédain absurde le traitait Michel-Ange. La peinture flamande ne lui paraissait avoir *ni raison, ni art, point de proportions, point de symétrie, nul soin dans le choix, nulle grandeur*. Elle voulait rendre, à son avis, tant de choses avec perfection qu'elle n'en exécutait aucune d'une manière satisfaisante!

CHAPITRE XXVIII

DÉVELOPPEMENT DU PAYSAGE

Roland Savery. — Son goût précoce pour les montagnes, les vieilles forêts et les sites déserts. — Rodolphe II l'appelle à sa cour et l'envoie étudier dans le Tyrol. — Aberration qui gâte les tableaux de ce maître. — Il ne put jamais représenter les effets de l'air, ni rendre la perspective. — Méthode qu'emploie la nature pour mettre les objets en saillie et les détacher les uns des autres. — Roland meurt célibataire à Utrecht, en 1639. — Van Everdingen, son disciple, fait aboutir ses tendances et fonde la grande école des paysagistes hollandais. — Guillaume van Nieulant, peintre et poète. — Ancienne gloire littéraire de la Belgique. — David Vinckenboons; nombreux tableaux de sa main que possède l'Allemagne. — Il est supérieur à Paul Bril sous quelques rapports. — Sa misère et sa fin précoce. — Différences du paysage flamand et du paysage hollandais.

Nous avons maintenant à nous occuper d'un homme qui exerça une influence plus considérable peut-être que les frères Bril, quoique la plupart des critiques n'en soufflent mot. Deperthes, dans son *Histoire du pay-*

sage, n'a pas même imprimé son nom. Roland Savery pourtant devait y occuper une place. Pour comble d'infortune, on ne trouve pas ailleurs une seule ligne qui puisse caractériser sa manière, en donner même une idée approximative et faire comprendre l'oubli où il est tombé. Il obtint une grande renommée pendant sa vie, ses paysages furent reproduits avec un soin extrême par Gilles Sadeler et par son élève Isaac Major; Rodolphe II le combla de faveurs, le garda près de lui jusqu'au moment où le chagrin le précipita du trône dans la tombe, et Mathias, qui porta ensuite la couronne impériale, lui commanda souvent des tableaux; presque toutes les collections publiques ou privées de l'Allemagne renferment des œuvres de sa main. Qui s'occupe de lui cependant, hors des États germaniques? Pourquoi les historiens, les amateurs négligent-ils sa mémoire et ses œuvres? Pour une seule cause, un vice singulier, dont il ne put s'affranchir, une erreur qu'il ne s'expliqua jamais et qui détruit le charme de ses poétiques données. Nous ferons connaître tout à l'heure cette illusion funeste, mais il faut décrire d'abord sa personne et raconter sa biographie.

La nature semblait avoir voulu fournir en lui un type aux dessinateurs pour représenter Sancho Pança. Figurez-vous une énorme tête, presque toute ronde, aux joues pleines, au front large, aux mâchoires épaisses, aux cheveux ras, laissant voir complétement les oreilles; ajoutez-y de courtes moustaches et une courte impériale. L'œil est vif et beau; une lourde fraise, un peu chiffonnée, entoure le cou; un pourpoint, garni de nombreux boutons, serre le

buste, et une grosse main réunit, presse les deux bords d'un manteau jeté sur l'épaule droite, qui passe sous l'aisselle gauche. Le torse a une largeur insolite et le cou trapu n'éloigne guère la tête des épaules. Un air de bonhomie et de jovialité anime cet épais visage. Pourrait-on mieux personnifier Sancho Pança (1)?

« C'était un homme de moyenne stature, dit Houbraken, mais corpulent; ce que l'on peut bien juger d'après sa tête ou son portrait en buste, qui ont été gravés plusieurs fois sur cuivre (2). »

Roland Savery, malgré sa lourde forme, était animé d'un souffle poétique. Cette masse charnue allait rêver dans les bois, écouter les mélodies de la brise, la voix majestueuse des torrents, les légers refrains des oiseaux, contempler les grands sites des montagnes et la sombre armée de nuages qui campe sur leurs versants. Il aimait les soleils d'automne, argentés par le brouillard et produisant des effets de lune en plein jour, les immenses bataillons de fougères se perdant au loin sous les rameaux, armée innombrable et silencieuse, les chemins déserts dont l'herbe courte est serrée comme du velours, les forêts ténébreuses encadrées d'un ciel gris ou couleur d'opale. Le délicat paysage et le solide promeneur formaient un plaisant contraste.

Roland Savery, fils de Jacques, était né à Courtrai en 1576. Son père, qui ne manquait pas de talent, lui apprit à figurer les quadrupèdes, les oiseaux

(1) Son meilleur portrait, dessiné par Adam Willaerts et gravé par Meissens, se trouve dans *le Cabinet d'or*, de Corneille de Bie, p. 125.

(2) Tome Ier, page 57.

et les poissons; mais il lui sembla que le règne animal l'enfermait dans un cercle trop étroit. Portant donc plus loin ses regards, il alla chercher d'autres motifs, prit possession de l'univers par l'observation et par l'étude; il manifesta, dès lors, un goût particulier pour les paysages du Nord, pour les régions austères où les sapins balancent leur feuillage mélancolique, soit qu'il eût parcouru seulement les montagnes, les vieilles forêts des provinces de Liége et de Namur, soit qu'un voyage, sur lequel on manque de renseignements, l'eût conduit dans les majestueux déserts de la Norwége. Quelques tableaux, où il avait reproduit des sites imposants, d'abrupts rochers, des bois de conifères, séduisirent tellement Rodolphe II qu'il l'appela en Bohême. Et comme il lui fallait des modèles, comme on ne peut inventer la nature, le souverain le fit partir pour le Tyrol avec un seigneur de la cour, afin qu'il étudiât les magnifiques scènes prodiguées partout dans les montagnes. Savery déploya le zèle d'un véritable artiste, fouillant la solitude, prenant des esquisses depuis le matin jusqu'au soir, habituant son esprit aux formes et aux couleurs des hautes régions. Quand un motif le charmait, il dessinait le premier plan à la plume, le deuxième à la mine de plomb, le lointain avec de pâles couleurs à la détrempe. Forêts, cascades, chemins sinueux, gorges verdoyantes ou inféconds, torrents aux flots limpides, sommets coiffés de neige, lacs ouvrant leur œil bleu pour contempler le ciel, rien ne lui échappait. Il rapporta un gros volume plein de croquis, vaste recueil où il puisa presque tous les sujets et les détails de ses paysages, où l'em-

pereur lui-même choisissait les données qui lui convenaient le mieux.

Mais dans les observations de Roland sur la nature, il y avait une lacune bizarre : malgré tous ses efforts, il ne comprenait point le jeu de la lumière, il ne comprenait pas comment elle donne du relief aux objets et les détache les uns des autres. Le manque de perspective, que nous avons déjà signalé tant de fois en étudiant les œuvres du seizième siècle, reparaît ici avec tous ses désavantages, les illusions de l'espace étant indispensables aux vues rustiques. S'il n'y a pas d'air, si les terrains ne fuient pas, que devient le charme d'un site agreste? Or, Savery ne put jamais échelonner dans l'étendue les plans de ses tableaux, ni séparer les objets qui les diversifient. Les bois, les rochers, les fleuves, les ponts, les animaux, les personnages forment sur ses toiles une masse compacte. Toutes les couleurs y sont du même ton : à peine si quelque rayon de lumière glisse entre les feuillages, entre les montagnes, et colore les nues. Le malheureux artiste sentait ce défaut, cherchait à y remédier, mais, ne sachant point diriger ses efforts, ne prenait pas la route qui l'eût conduit au but. Homme laborieux, il dessinait les contours avec la plus grande précision, les cernait même parfois d'ombres fortes, rendait minutieusement les détails, peignait les feuilles l'une après l'autre, et toujours il se voyait loin du résultat qu'il ambitionnait. Il dut éprouver de grands désespoirs. Non seulement il ne parvenait point à isoler les objets les plus divers de forme, de couleur et de surface, mais, quand ils les enveloppait d'un cercle

d'ombre, ils paraissaient entrer les uns dans les autres. J'ai vu ainsi des animaux qui semblaient occuper des espèces de niches dans les terrains situés derrière eux, quand l'artiste avait, au contraire, voulu les mettre en saillie.

J'avais remarqué à Hanovre, à Brunswick, à Berlin, cette faute d'autant plus regrettable que Savery étudiait patiemment la nature et poussait quelquefois jusqu'aux dernières limites la perfection du détail. Il y a tel arbre dont il a su faire un chef-d'œuvre. Les huit tableaux de Dresde, où il y a beaucoup de talent perdu, augmentèrent la commisération que m'inspirait l'auteur, fort à plaindre assurément d'être toujours resté en panne devant le port où il désirait s'abriter. Parmi ces huit tableaux, un seul rappelle la nature dans son aspect général. Un grand effet de lumière a donné au site de l'air et de la perspective. Sur le premier plan, on voit des rochers parmi lesquels ont poussé des mélèzes, sombre végétation que l'artiste a rendue avec un extrême bonheur. Les rochers de l'autre bord, où gisent, où s'entremêlent des sapins brisés par la tempête, forment le second plan. Une eau torrentueuse coule dans l'intervalle, se dirigeant vers le fond du tableau ; ses rives boisées, mais peu élevées, côtoient une plaine et terminent la perspective. On ne peut méconnaître dans cette page l'habileté d'un homme supérieur, qui aimait et observait la nature. Le ciel, d'un bleu sombre, forme un heureux contraste avec les rochers bruns et les arbres pâles (1).

(1) N° 816 ; signé : *Roelandt Savery, f.* 1620.

Une image si voisine du but fait regretter plus vivement la singulière méprise qui en a toujours éloigné l'auteur. Même dans cette œuvre exceptionnelle, les personnages et les animaux ne se détachent pas des terrains. Malgré tous ses efforts, malgré toute sa patience, l'artiste flamand ne pouvait obtenir une vérité complète.

Intrigué par les continuelles disgrâces d'un homme si laborieux, je fus porté à chercher, comme l'aurait fait un peintre, quels moyens la nature emploie pour séparer les objets à la vue, exprimer la distance et donner aux formes du relief. J'habitais, non loin du musée, une rue secondaire aboutissant à la grande place, une vieille auberge ayant pour enseigne : *Zum deutschen Haus* (A LA MAISON ALLEMANDE). Juste en face des grands vitrages, qui occupaient tout le rez-de-chaussée, s'ouvrait une ruelle étroite, bordée de hautes demeures, où le jour tombait avec peine, où une ombre opaque envahissait les derniers plans, cachait d'abord les citadins qui arrivaient de ce côté, masquait finalement ceux qui allaient dans un sens contraire, en sorte qu'ils passaient graduellement par tous les tons lumineux. Je n'aurais pu choisir un meilleur observatoire. Je me mis en conséquence à épier les gens qui parcouraient la voie sombre et humide, dont une légère vapeur azurait l'atmosphère, et je saisis peu à peu les procédés que la nature emploie pour mettre les objets en perspective.

C'est d'abord ce que l'on nomme la couleur locale. Chaque chose, en effet, a une couleur ou une nuance particulière qui la distingue des choses voisines. Plus ces couleurs ou ces nuances sont diffé-

rentes, plus l'opposition est tranchée. Voilà une remarque tellement simple et manifeste qu'elle semble ne pouvoir échapper à personne; eh bien, elle a échappé à Roland Savery. Le peintre courtraisien ne fait le plus souvent usage que d'une seule couleur, une espèce de vert amorti, dont il affuble tous les objets. Dans ses tableaux monochromes, les troncs d'arbres sont aussi verts que les feuillages, les rochers aussi verts que les eaux, les chasseurs et le gibier aussi verts que le ciel. Pour comble de maladresse, il varie peu les tons de sa couleur préférée; à peine y mêle-t-il quelques touches de bistre. Cette uniformité, qui dépare aussi dans une certaine mesure les tableaux de Paul Bril, semble avoir tenu en partie au goût de l'époque.

Le jeu de la lumière ne contribue pas moins à distancer les objets. Si, d'une part, le brillant fluide les éclaire directement, de l'autre, il passe entre eux et circule alentour. Les surfaces qu'il touche, les espaces qu'il traverse sont modifiés dans leur aspect avec une singulière énergie. Entre la portion d'une étoffe qu'illumine le soleil et la partie restée obscure, il y a une différence de tons et de nuances si prononcée que l'on dirait parfois deux couleurs hétérogènes. Le satin cramoisi est d'un rouge cerise ou nacarat dans le fragment éclairé, d'un rouge sang de bœuf dans le fragment sombre. Et les divers plans des objets, comme l'espace qui les sépare, étant éclairés d'une autre manière, avec des gradations infinies, les choses se détachent de la façon la plus nette, même quand leurs couleurs locales ne sont pas très diverses. Les tableaux de Roland Savery n'offrent aucune

trace de ces effets naturels et de ces combinaisons, qui rendent l'étendue visible et donnent en outre aux peintures, non seulement de la variété, mais de la légèreté.

L'inclinaison des plans, dans les objets à surfaces courbes, fait que les saillies envoient à l'œil du spectateur une lumière plus abondante que les sinus et les parties latérales. Leur forme s'accuse donc avant même que le contour se manifeste, et ce contour est parfois très vague, sans que les protubérances perdent de leur relief. Les linéaments des personnes qui marchaient dans la ruelle échappaient à ma vue presque entièrement; je voyais, je distinguais cependant très bien leurs masses principales, la tête, les bras, le torse, les jambes. La lumière, que réfléchissaient les points proéminents, signalait à merveille toutes les parties du corps. La saillie d'une casquette m'en indiquait la forme de très loin, quand l'obscurité ambiante ne me permettait pas d'en saisir le moindre ligne. Les grands coloristes, Titien, Corrége, Murillo, parmi les anciens, Delacroix, Paul Huet, Diaz, parmi les modernes, ont soigneusement étudié ce procédé de la nature et en ont fait un ample usage dans leurs tableaux. Il s'est même trouvé un graveur d'une habileté prodigieuse, l'Anglais Robert Strange, qui a supprimé tout à fait le contour dans ses figures. La taille s'arrête, semble tourner comme les surfaces, et le burin a travaillé d'une manière si adroite, a si bien imité la nature, que les formes sont accusées sans être circonscrites. Roland Savery, nonobstant sa grosse tête, n'a jamais compris cette méthode; il dessine les contours avec une extrême pré-

cision et, dans l'espoir d'isoler ainsi les objets, arrive jusqu'à la dureté; mais comme il n'en éclaire pas le centre, il ne leur donne aucune saillie et les fait plutôt paraître concaves. Toutes les parties de ses tableaux s'agglomèrent donc, forment une masse lourde, compacte, indistincte.

Les objets échelonnés dans l'espace ne renvoient point la même quantité de lumière, quoiqu'ils en reçoivent la même dose, ne semblent point, par suite, éclairés d'une manière égale. Cette diminution graduelle du rayonnement suffirait déjà pour marquer la distance; mais il faut l'imiter, la reproduire avec soin, et Roland Savery n'en tenait pas compte.

Enfin, ce que tout le monde sait de nos jours, c'est que l'interposition de l'air amortit les couleurs; s'il est très pur, il les affadit moins; s'il est chargé de vapeurs ou de brume, il les pâlit davantage. Et il amollit à proportion les contours. Cet affaiblissement graduel des teintes locales et des linéaments est ce qu'on nomme la perspective aérienne. Dans les contrées humides, comme les Pays-Bas, elle produit rapidement des effets marqués : les seconds plans prennent vite un aspect fumeux, les derniers laissent à peine saisir quelques formes au milieu du brouillard. Un voile de blanches exhalaisons cache l'extrémité du paysage. Roland Savery ne s'en est jamais aperçu! Élevé dans un pays où abondent les effets de brume, il n'a jamais remarqué la brume! Il mettait partout des lignes aussi fermes, des tons aussi énergiques. Les couleurs et les contours de ses derniers plans ont juste la même valeur que ceux des premiers. Aveuglement fatal d'un homme bien doué, d'un es-

prit poétique! Cette lacune dans son talent a fait échouer tous les dons qu'il possédait.

Comme ses tableaux néanmoins plaisaient par leur côté poétique à Rodolphe II, Gilles Sadeler, le graveur officiel de la cour impériale, en a retracé un grand nombre. J'ai voulu voir s'il avait pu corriger les défauts de ses modèles, introduire dans les sites du peintre flamand l'air, la lumière, l'espace qui leur manquaient; le problème était trop difficile à résoudre; son savant burin a partagé la défaite de l'artiste vaincu.

Les tableaux de Savery, exécutés sous les yeux de Rodolphe, prenaient place dans la galerie du Hradschin, manoir gothique élevé par Charles IV sur le modèle du vieux Louvre et flanqué de deux tours aux toits dorés (1), ou dans la grande salle que le prince habitait une partie du jour, environné de ses artistes flamands et de leurs chefs-d'œuvre. Il aimait tant les hommes des Pays-Bas qu'il avait choisi pour médecin un Brugeois, Anselme de Hond, appartenant à une noble famille. Le docteur, avec sa tête fine et sa barbe pointue, encadrées d'une énorme fraise, son grand front, ses gros yeux attentifs, pleins de perspicacité, allait, venait parmi les peintres, les statuaires, les graveurs, portant au cou une triple chaîne d'or, qui pendait sur sa poitrine (2). J'aurais aimé décrire cette pièce où étaient parfois réunis tant d'hommes distingués; j'aurais pu la re-

(1) *Die Karolinische Zeit*, von Julius Max Schottky, page 275. (Prague, 1830, 1 vol. in-12.)

(2) Voyez son portrait dans l'œuvre de Gilles Sadeler.

tracer exactement, la montrer en détail au lecteur, car elle a été figurée par Gilles Sadeler sur une grande planche; mais un ravageur de bibliothèques a coupé, dérobé honteusement la feuille au Cabinet des Estampes.

Après la mort de Rodolphe, qui eut lieu le 20 janvier 1612, Savery ne rentra point dans son pays natal. L'immense prospérité de la Hollande l'attira sans doute vers la jeune république; mais le séjour à Utrecht de son neveu Jean Savery, peintre de paysage et le seul membre survivant de sa famille, seconda énergiquement cette première cause. Une fois établi auprès de ce dernier parent, il ne quitta plus la ville. L'empereur Mathias, successeur de Rodolphe, lui commandait de temps en temps quelque tableau, si bien qu'il continuait à passer pour un peintre officiel de la cour impériale. D'autres amateurs, dans le pays même, se disputaient ses œuvres. Karel van Mander loue un tableau de sa main, qu'il avait vu, qui représentait Orphée jouant de la lyre et apprivoisant par ses notes mélodieuses les bêtes farouches, morceau traité avec un rare bonheur, suivant le biographe.

Roland Savery semble avoir été un homme contemplatif, ayant des passions peu violentes, préférant le travail et l'indépendance à la volupté, aux agitations où d'autres cherchent le bonheur. Avec ce caractère, on prend vite des habitudes. Aussi menait-il la vie du monde la plus régulière; le matin, il peignait très activement jusqu'au dîner, qui a lieu dans les Pays-Bas vers une heure. Son neveu, selon Campo Weyerman, lui tenait compagnie et prenait

part à ses travaux. Il passait l'après-midi en société, causant pour se distraire avec ses amis et pour se délasser la tête. Il ne voulut jamais risquer son bonheur à la loterie des amours officielles. Lui demandait-on pourquoi il ne sollicitait pas la main de quelque jolie personne, il répondait par cette maxime d'Horace :

Melius nil cælibe vita,

ou par la traduction d'un vers de Ménandre, qui signifie : « Que celui qui veut se marier se marie; mais celui qui aime le repos doit se garder des femmes ». Ayant passé vingt-sept ans au bord du Vieux-Rhin, dans cette existence douce et calme, il fut surpris par la mort en 1639, à l'âge de soixante-trois ans.

De Jonghe, l'annotateur de Karel van Mander, prétend que Savery, à la fin de ses jours, perdait quelquefois la raison. Mais comme tous les hommes divaguent plus ou moins, il s'agit de savoir dans quelle proportion l'artiste donnait des signes de folie. C'est la proportion qui fait la démence. Et puis, à quelle source le commentateur De Jonghe a-t-il puisé ce renseignement? Il ne le dit pas.

Outre ses paysages, Roland Savery a exécuté plusieurs tableaux d'histoire, des groupes de fleurs et des animaux vivants. Le soin avec lequel nous avons étudié sa manière, nous dispensera de juger en détail les œuvres que possèdent les musées de Hanovre, de Brunswick, de Berlin, de Vienne, de Dresde et de Munich. Nous serions contraint de répéter les mêmes observations, de signaler toujours le même

défaut, l'empâtement des objets qui se collent l'un à l'autre et forment une masse indivisible. Parmi ses productions les plus importantes et les plus belles, nous citerons néanmoins deux pages qui ornent la galerie de Schleissheim (1). Elles ont exigé un travail immense. Sur la première, on voit une chapelle en ruines, un vieux manoir, des sapins, des mélèzes, un torrent, une hutte habitée par un ermite, des animaux de toute espèce et, à gauche, un lointain bleuâtre assez bien fait. Il y a de l'invention, de la poésie dans cette vue agreste, dont la facture est soignée au delà de toute expression. Les mêmes éloges s'appliquent au second morceau, plus considérable encore et traité avec plus de largeur. Entre deux massifs d'arbres, on aperçoit un vaste horizon bleuâtre; à droite et à gauche se dressent des montagnes, des rocs, de vieux châteaux. On sent que l'auteur avait réellement l'amour de la nature.

Quand on cherche des indications sur sa manière, voici le genre de renseignements que l'on trouve : « Comme les peintres flamands, dit Félibien, avaient toujours une inclinaison naturelle à beaucoup finir leurs paysages, ceux particulièrement qui travaillaient en Flandre gardaient leur ancienne manière et imitaient plutôt les tableaux de Brueghel, de Mathieu et Paul Bril, que non pas ceux des peintres d'Italie. Roland Savery estoit un de ceux qui estoient alors en vogue, et sa manière est finie, mais sèche. Toutefois, comme dans les choses qui sont finies on trouve plusieurs parties que l'œil regarde avec plai-

(1) Nos 674 et 691.

sir, ses tableaux ont toujours été assez recherchés, principalement par ceux qui se contentent d'une expression simple et naturelle, et qui ne discernent pas ce que l'art exécute avec le plus d'excellence.» Quelles vagues réflexions! Du manque de perspective, de relief et de lumière, pas un mot! La circonstance principale est omise. Les critiques modernes n'ont pas mieux jugé le vieux peintre; écoutez les trois auteurs associés, M. Kugler, Burckhardt et Waagen : « A cette époque aussi les peintres d'animaux commencèrent à former une classe distincte, quoique l'on continuât de donner à leurs tableaux une qualification biblique, telle que : *Adam et Ève dans le Paradis*. Le meilleur artiste de cette classe fut Roland Savery de Courtrai. Ses tableaux, dans lesquels domine généralement un ton brun, sont surchargés d'animaux d'une parfaite ressemblance avec la nature. L'une de ses meilleures pages figure au musée de Berlin sous le n° 710. Plusieurs autres tableaux de lui, retraçant une nature sauvage peuplée de bêtes fauves, présentent un caractère fantastique (1). » Voilà tout. Avec un pareil signalement, reconnaissez la facture d'un peintre!

Aussi ne doit-on pas s'étonner des fausses attributions auxquelles donnent lieu les tableaux de Savery. Une de ses productions est signalée comme l'œuvre de Paul Bril dans le catalogue du musée d'Anvers (2). Quiconque a étudié le style du premier

(1) *Manuel des écoles allemande, flamande et hollandaise*, tome II, page 165.
(2) N° 242.

maître et verra cette image, l'y reconnaîtra sur-le-champ. La punition de l'*Enfant prodigue*, assis sous un chêne et gardant les pourceaux, fournit un prétexte à l'auteur pour dessiner un vaste paysage; un lac spacieux y baigne une vallée profonde, que dominent des rocs, des montagnes, un vieux manoir. Le site est charmant, l'exécution d'un fini prodigieux, mais la perspective est manquée. La minutieuse facture des blocs de pierre ne rappelle nullement la touche de Paul Bril. C'est aussi une autre couleur, fine et pâle, d'un gris verdâtre, qui suffirait pour désigner le pinceau de Roland Savery.

Ses leçons formèrent un élève que ne mentionne aucun livre, Pierre Schaubrock, dont le nom paraît allemand. J'ai vu de sa main deux tableaux signés, l'un à Schleissheim (1), l'autre à Brunswick (2); le premier est un beau paysage, dans lequel on retrouve exactement le style du peintre de Courtrai; le second, où il n'apparaît pas avec une moindre évidence, figure une Prédication de saint Jean-Baptiste dans le désert. Le précurseur endoctrine la foule du haut d'un tertre qu'environnent des arbres et des rochers. Pour l'entendre accourent de nouveaux auditeurs, quelques-uns à cheval, d'autres montés sur des chameaux. Il y en a qui se sont logés parmi les arbres. Au premier plan fourmillent les curieux, hommes, femmes et enfants, dont plusieurs sont assis. On aperçoit Jérusalem dans le lointain.

Un troisième tableau de Pierre Schaubrock orne

(1) N° 181.
(2) N° 624.

la galerie de Cassel; mais il ne porte point de signature (1). Cette image sur cuivre représente l'incendie de Troie; Enée, au premier plan, fuit avec son pieux fardeau. Le catalogue dit que l'auteur était né en 1577, mais qu'on ignore à quelle époque il termina ses jours.

Si ce remarquable disciple est demeuré inconnu, d'autres élèves de Roland ont forcé le palais où trône la déesse capricieuse qui dispense la gloire. Nous mentionnerons d'abord Guillaume van Nieulant, peintre et poète, né en 1584 à Anvers. On le croit fils d'un autre Guillaume van Nieulant, fabricant de boutons et marchand de plumes à écrire, admis en 1573 dans la corporation de saint-Luc. En 1599 le jeune homme entra dans l'atelier de Roland Savery (2), chez lequel il ne put rester longtemps, car ce maître étant bientôt parti pour l'Allemagne, lui-même s'achemina vers Rome, où son compatriote Paul Bril lui donna des leçons pendant trois ans.

(1) N° 174.

(2) Telle est l'opinion commune; suivant une note placée sous le portrait de Nieulant, gravé par Jean Meissens et publié en 1661 par Corneille de Bie, Guillaume van Nieulant serait allé, en 1599, étudier à Amsterdam, non point dans l'atelier de Roland Savery, mais de Jacques Savery son père. Cette assertion me paraît vraisemblable. En 1599, le fils n'avait que vingt-trois ans, âge où les peintres des Pays-Bas ne tenaient guère école, ayant à peine terminé eux-mêmes leur noviciat. Guillaume aurait donc été le condisciple et non l'élève de Roland. Le séjour du père à Amsterdam, en 1599, nous ouvre une échappée de vue importante pour la biographie de son héritier : elle donne lieu de croire que le jeune homme avait fait sur les vaisseaux de la Hollande une excursion en Norwége.

Il était de retour à Anvers en 1605-1606, puisque la corporation de Saint-Luc l'admit alors comme fils de maître, ce qui corrobore l'hypothèse mentionnée tout à l'heure. Cette même année, il reçut un élève nommé Pierre Hermans. Comme presque tous les artistes néerlandais, il ne tarda point à se marier, quand il eut revu sa patrie; la jeune personne qui lui accorda sa main s'appelait Anne Huystaert. Guillaume Nieulant avait des analogies extérieures avec son chef d'atelier, une grosse tête, des joues charnues, un ample torse, l'œil vif et l'air jovial. Sa résidence en Italie avait presque dépaysé son imagination; dans la ville des papes, il s'était occupé surtout à copier les ruines des monuments antiques, les vieux tombeaux, les arcs de triomphe, les colonnes rompues, les cirques abandonnés, les temples déserts; ces édifices étrangers ornent un grand nombre de ses paysages, ce qui leur donne un air factice. Son genre d'exécution rappelle beaucoup moins Savery que Paul Bril. Son coloris est naturel et cependant original, mais le vert y abonde trop; on vante la fermeté, la hardiesse de sa touche, et ses figures ne manquent pas de mérite. Il peignait aussi la miniature et gravait à l'eau-forte. Il a ainsi copié soixante vues d'Italie, d'après ses tableaux et d'après ceux de Paul Bril, son maître. Cornille de Bie exalte beaucoup son talent.

Guillaume van Nieulant s'était d'ailleurs fait une réputation comme écrivain. Il fut le dernier représentant peut-être de la gloire littéraire que les Flandres avaient acquise pendant le moyen âge. Les seigneurs même prenaient part aux luttes poé-

tiques. « Parmi les ménestrels qui chantaient, en s'accompagnant de la vielle et de la mandore, dans les hautes salles voûtées de Sebourg, de Trasegnies et de la Motte-Madame, figuraient le sire Quesne de Bethune, Hugues d'Oisy, seigneur de Cambrai, et Baudouin de Constantinople lui-même. En l'année 1277, le comte de Brabant avait à sa cour Adenez, le roi des trouvères; le comte de Flandre, Gillot le ménestrel; et le comte de Boulogne avait aussi le sien, de même que le comte d'Artois. C'est à la prière d'un autre comte de Flandre, Philippe d'Alsace, que le fameux Chrestien de Troyes composa son épopée littéraire de Tristan, et le sujet du second Lancelot fut choisi par Marie de Champagne, l'épouse de Baudouin IX. Les romans de *Berthe aux grands piés*, les *Quatre fils Aymon* et *Gilles de Chin* ont une origine flamande; le *Chevalier au cygne* fut composé par Gandar, de Douai; quant au *Roman du Renart*, cette immense épopée satirique, nul aujourd'hui ne conteste qu'il a pris naissance dans le Nord et que l'on compte parmi ses auteurs Jacquemart Giélée, de Lille (1). » — « Au quatorzième siècle, dit un autre écrivain de nos jours, M. Paulin Pâris, il y avait dans la seule ville d'Arras cent poètes ». — « Le Hainaut, l'Artois, le Cambrésis et la Flandre sont de toutes nos provinces, ajoute M. Auguis, celles qui, au treizième siècle, ont compté le plus grand nombre d'écrivains en vers, et ses écrivains ont été les meilleurs de leur temps. » Marot lui-même rend témoi-

(1) *De l'Art chrétien en Flandre*, par l'abbé Dehaisnes, pages 55 et 56.

gnage à l'élan poétique des Belges dans un vers frappant et original :

Le Hainaut chante encore à gorge déployée.

Froissart, Olivier de la Marche, Comines, Chastelain, Gabriel Mudée, Lucas de Heere, Karel van Mander soutinrent dignement ce vieux renom. Les Chambres de rhétorique entretenaient le goût de la littérature. Sans montrer une haute inspiration, sans faire preuve d'une délicatesse poétique, elles fortifiaient et assouplissaient les intelligences par un continuel exercice. Dans leurs chansons, leurs fabliaux, leurs dissertations rimées, leurs essais de comédies, elles traitaient d'ailleurs toutes les questions du jour, censuraient le pouvoir, critiquaient l'Église, ne ménageaient aucun abus et ne respectaient aucune tradition. Elles furent pour la Réforme de puissantes auxiliaires. La plus grande partie des pièces tournaient en ridicule les moines, les prélats et les nonnes. « Il sembloit qu'on ne se pouvoit resjouïr, dit un auteur contemporain, sans se mocquer de Dieu et de l'Église. » Les satires des poètes novices étaient placardées sur les murs des maisons, ou circulaient de main en main. Ces railleries transportaient de fureur le cardinal Granvelle. Bientôt la cour d'Espagne ferma les Chambres de rhétorique, supprima leur théâtre naissant, fit périr par le glaive et par le feu les auteurs, les acteurs et les spectateurs. Des milliers de victimes expièrent ces jeux tour à tour naïfs et hardis. Sous le regard atroce

des dominicains, sous l'astucieuse et implacable surveillance des jésuites, le silence se fit peu à peu : les Flamands devinrent une des nations les plus muettes de l'univers.

Guillaume van Nieulant appartenait à la Société littéraire et dramatique du *Rameau d'olivier* (Olyftak); il en fut nommé doyen, lorsqu'elle reprit, au mois de septembre 1615, ses travaux longtemps suspendus par l'autorité. La ghilde représenta l'année suivante sa tragédie de *Saül*, et en 1617, une autre pièce intitulée *Livia*. En 1618 fut composé son drame de *Claudius Domitius Nero*. La corporation littéraire du *Souci* (plante nommée la fleur d'or, *Goudbloem*, dans l'idiome national) ayant ouvert un concours poétique en 1620, notre artiste y remporta plusieurs prix. Son poème sur l'homme, que François Sweertius loua dans une pièce de vers latins, parut l'année suivante. Le 1er mai 1624, deux corporations unies, celle de la Giroflée et celle de Saint-Luc, jouèrent une pièce de Nieulant qu'on dit remarquable : *Egyptiaca* ou la *tragédie égyptienne d'Antoine et Cléopâtre*. Quatre ans plus tard, la première jurande déclama sa pièce intitulée *Salomon*, en tête de laquelle il mit une préface redigée à Anvers le 8 septembre 1628.

On ignore quelle cause lui fit abandonner sa ville natale, mais en 1635 il était à Amsterdam; il data de cette ville, au mois de juillet, la dédicace de deux pièces qu'il y fit imprimer. Cornille de Bie et l'inscription placée sous son portrait, gravé par Jean Meyssens, nous apprennent qu'il y mourut en cette même année.

La galerie publique d'Anvers possède de lui un ta-

bleau signé et daté : *G. V. Nieulant* 1611 (1). On y voit une grand place, entourée de vieux monuments romains, qui n'est pas sans similitude avec le Campo-Vaccino. Des hommes et des femmes y causent à l'ombre d'une ruine. Çà et là broutent des vaches, des moutons et des chèvres. Un pâtre et un muletier discourent ensemble vers le fond. Peu de visiteurs remarquent cette toile. Claude Lorrain, les Both, Pynaker, Jean Miel, Berghem, ayant traité depuis lors des sujets analogues avec un talent supérieur, ont fait oublier Guillaume van Nieulant, nommé quelquefois Nieuwelandt.

Bien autre a été la destinée d'un jeune homme à la figure osseuse, au type bizarre, qui étudiait dans l'atelier de Roland Savery ; son nez pointu, ses pommettes saillantes, son front bossué, son grand œil timide, son air calme et réfléchi, ses longs cheveux tombants eussent pu le faire prendre pour le fils d'un paysan devenu sacristain. Mais la nature avait voilé sous ce lourd extérieur une âme de poète. Allart van Everdingen, né quatorze ans plus tôt que Ruisdael, inaugura en Hollande le paysage profond, rêveur, épique, cette manière de reproduire les eaux, les bois, les forêts, les montagnes que l'on a plus ou moins modifiée, mais que l'on n'a jamais abandonnée. Sa complète observation de la nature et son habile exécution firent arriver à leur but les tendances de son maître, qui s'étaient embourbées en chemin (2).

(1) N° 301.

(2) Quelques détails nouveaux sur Allart van Everdingen ont été récemment trouvés par le docteur Van der Willigen. Les registres

Un autre artiste, peu connu en France, hormis dans le département du Nord, mais dont les tableaux ne sont rares ni dans les Pays-Bas, ni en Allemagne, contribua aussi à fonder la grande école du paysage moderne. Il s'appelait David Vinckenboons et avait vu le jour à Malines en 1578. Il était encore un tout petit enfant, lorsque son père, assez bon peintre à la détrempe, quitta la jolie ville pour la grande cité commerciale d'Anvers. Il s'y fit recevoir franc-maître en 1580, et reçut lui-même, en 1584, un élève portant

municipaux de Haarlem constatent qu'il épousa dans cette ville, le 21 février 1645, Jeannette Cornelis, jeune fille qui habitait la Grande rue au Bois (*Groote-Houtstraat*). Il ne mourut point à Alkmaar, comme le disent tous les biographes, mais à Amsterdam. On lit en effet dans le *Journal de Harlem*, numéro du 3 mars 1676 : « La veuve et les héritiers de feu Allart van Everdingen vendront, le 11 mars 1676, dans le logement du défunt, à Amsterdam, toutes les peintures, tous les beaux paysages qu'il avait exécutés lui-même et, en outre, les œuvres des autres maîtres qu'il avait rassemblées. On pourra les voir d'avance à la maison du défunt. »

Sa veuve forma une nouvelle collection, suivant toute apparence, car le même *Journal de Harlem*, dans son numéro du 16 avril 1709, contenait l'annonce suivante :

« Le vendredi, 19 avril 1709, on vendra à Amsterdam, rue des Veaux (*Kalverstraat*), près de la digue, en face de l'hôtel ayant pour enseigne une image dorée de la concorde, dans la maison mortuaire de la veuve Allart van Everdingen, une collection précieuse et agréable de peintures, faites par les meilleurs maîtres italiens et néerlandais, comme Raphaël, Giorgione, Annibal Carrache, Titien, Paul Véronèse, Palma, Du Moole, Van Aelst, Jean Lis, Holbein, Savery, J. Parcelles, Beukelaar, Fr. Hals, Rembrandt, etc., y compris les meilleurs et les plus agréables morceaux d'Allart van Everdingen. Exposition la veille. »

Geschiedkundige aanteekeningen over haarlemsche Schilders, p. 107.

le nom bizarre de Jacques Crieckenbeeck. Sur le compte des doyens Philippe Galle et François Francken le vieux, du 26 septembre 1585 au 30 septembre 1586, il figure comme ayant donné sa part d'une somme de 5 florins (1). Il ne tarda pas ensuite à quitter la Flandre, puisqu'il ne demeura que sept ans sur les bords de l'Escaut, selon le témoignage de Karel van Mander. Il alla s'établir dans la capitale de la Hollande, où il mourut en 1601.

David, son fils, n'ayant pas eu d'autre maître, peignit d'abord comme lui à la détrempe; il exécuta ainsi des aquarelles délicates et agréables, une espèce de collection où il reproduisit d'après nature des végétaux, des insectes, des oiseaux et des poissons. Quand il eut appris l'usage de la peinture à l'huile, Vinckenboons ne l'abandonna plus. Le paysage séduisit son imagination, mais les figures ne l'embarrassaient pas; il savait les toucher d'une manière fine et leur donner bonne tournure. Il a souvent représenté des kermesses et traité des motifs de genre. Parmi les tableaux qu'il a vus, Karel van Mander cite une fête de village très bien exécutée, avec une foule d'acteurs, des chevaux, des arbres, des maisons, un site champêtre, qui attestaient beaucoup de soin et de travail. Un autre morceau, dont il fait un grand éloge, se trouvait et se trouve encore dans les bureaux de l'hospice des vieillards, à Amsterdam. Il a quartorze pieds de long, huit de haut, et représente

(1) Les Liggeren mentionnent un Gilles Vinckenboons, reçu franc-maître en 1569, et qui paya aussi une part des 5 florins : c'était, selon toute vraisemblance, le père de Philippe et le grand-père de David.

le tirage de la loterie, pendant la nuit, devant la façade même du monument; la place et les maisons qui l'entourent sont reproduites avec fidélité; les curieux fourmillent, et beaucoup, dans le nombre, portent des lanternes ou d'autres luminaires. Ce tableau fut peint en 1603.

David empruntait souvent à l'Écriture les scènes dont il animait ses paysages. Étant d'ailleurs capricieux, il essayait les divers genres de procédés techniques; il eut ainsi le caprice de peindre sur verre et il y réussit complétement. « Il a exécuté dans ce genre, dit Karel, tout ce que peut faire un esprit ingénieux. — Ses gravures au burin et à la pointe, ajoute-t-il, causent un vif étonnement, car il semble prodigieux qu'un homme s'acquitte si bien d'un travail sans l'avoir appris. » Une modification légère de son nom lui permit d'adopter une arme parlante : *vincken*, en flamand, veut dire pinson; *boom*, dans la même langue, désigne un arbre; les deux mots réunis en un seul, *vinckenboom*, signifient l'arbre du pinson. Ne tenant pas compte de la légère différence qu'il y a entre son nom et ce terme composé, David choisit pour emblème un pinson perché sur un arbre et signa de ce rébus presque tous ses tableaux.

Malheureusement, c'était un homme timide ou maladroit qui ne savait point se les faire payer. Ses habitudes laborieuses ne le préservaient donc pas de l'indigence. Son portrait même inspire la pitié : il a le type d'un homme ingénu, qui ne sait pas lutter contre la perfidie humaine, les sourcils froncés par la douleur, les cheveux, la barbe, les moustaches en désordre, un mauvais chapeau de feutre sur la tête. Dans

le monde astucieux où nous vivons, où la ruse est le principal exercice de l'intelligence, ce n'est pas par la sincérité que l'on prospère.

David Vinckenboons mourut, jeune encore, à Amsterdam, en 1629, et comme sa position n'était pas brillante, on ne lui a pas consacré une ligne depuis l'année 1604, où s'arrêta la plume de Karel van Mander. Houbraken et Weyerman n'ont pas même imprimé son nom; Deperthes, ne le connaissant point, l'a omis dans son *Histoire du paysage*. Le malheur a toujours de la peine à lâcher ses victimes.

Ce peintre si peu favorisé par le sort égale pourtant Mathieu et Paul Bril. Son coloris est même plus chaud, plus varié, comme ses sujets sont plus intéressants. On peut s'en convaincre au musée de Valenciennes, qui possède à la fois un tableau de Vinckenboons et un tableau de Paul Bril. Le premier est un grand paysage auquel la métamorphose d'Actéon sert de prétexte; les arbres majestueux qui s'y épanouissent sont exécutés avec un soin extraordinaire; chaque branche a été l'objet d'un travail spécial, et l'auteur a dessiné toutes les feuilles l'une après l'autre. Malgré ce labeur minutieux, la vigueur de la touche et la profondeur du coloris éveillent en même temps la surprise et l'admiration. Le morceau de Paul Bril, qui figure le châtiment de Niobé, ne produit pas un effet aussi heureux, ne possède pas des qualités aussi éminentes; les arbres y sont traités d'une manière moins habile, le feuillé en est moins hardi, moins naturel; la couleur a des nuances moins chaudes et moins harmonieuses.

Le musée de Brunswick doit au pinceau de Vinc-

kenboons une splendide et joyeuse kermesse (1). Un pont y domine une rivière, dont les flots bucoliques séparent en deux un village. La fête a lieu dans les barques et sur la grande place, qui offre le spectacle le plus animé. On y voit de nombreuses boutiques où sont étalés des jouets, des costumes, des ustensiles de ménage et aussi des tableaux tout encadrés. La foule abonde, mène joyeuse vie : on danse, on mange, on se bat; un homme laisse échapper une cascatelle, des enfants jouent. Un théâtre en plein vent amuse les badauds. Les personnages sont exécutés d'une main ferme et ont l'air naturel. Une grande rue en perspective prolonge au loin le divertissement : des ouvriers et des bourgeois ont dû y accourir de la ville qu'on aperçoit à l'horizon. Une enseigne porte ces mots orthographiés de la manière la plus défectueuse : *Die Boure Cermis* (la Kermesse des paysans); on lit sur une autre maison la date de 1608. Tout cela forme un ensemble très gai, mais peu harmonieux, où le bistre domine. Du haut d'une branche, le pinson emblématique examine le festival.

Le musée de Berlin possède un tableau analogue, où règne la jovialité, où l'on godaille, s'amuse et se houspille, où des cochons rôdent parmi les acteurs (2).

(1) N° 113.

(2) N° 705. La même collection renferme quatre autres productions de Vinckenboons, importantes et intéressantes. D'abord une scène de mendiants et d'infirmes qui se pressent, qui se disputent à la porte d'un hospice, un jour de distribution (n° 674); puis une *Fuite en Égypte*, au milieu d'un vaste paysage boisé, que terminent, dans le lointain, une vue de la mer et des montagnes (n° 680); troisièmement un beau tableau qui représente le jeune Tobie guidé par un ange à

Celui-là offre dans son aspect général une suffisante harmonie.

Une fête rustique du musée de Dresde inspire la réflexion que les Teniers, père et fils, n'ont pas eu grand'chose à inventer (1). Des campagnards y dansent sous les arbres, mangent, boivent ou se promènent. Non seulement la lumière est bien distribuée, mais le coloris a une vigueur exceptionnelle. Un second tableau nous montre des mendiants qui se poussent devant la porte d'un monastère, un jour de distribution. Il y en a deux qui se gourment, après s'être disputé quelque aumône. Cet assemblage de misérables, aux têtes vulgaires, aux passions basses et animales, est très bien exécuté, forme une scène vraiment comique. Peu de données plaisantes sont d'ailleurs aussi heureuses, et la vivacité, l'harmonie de la couleur achèvent de flatter la vue (2).

Roland Savery ayant demeuré vingt-sept ans à Utrecht et Vinckenboons ayant toute sa vie habité Amsterdam, ces deux enfants de la Belgique purent exercer autour d'eux une influence locale et directe. Une chose qui étonne dans leurs paysages, comme

travers un pays montagneux et ombragé (n° 720) ; le même épisode enfin traité d'une manière un peu différente, les deux voyageurs cheminant sous une épaisse forêt de chênes, qui laisse apercevoir, dans le lointain, des montagnes et une cascade.

(1) N° 882.

(2) Vinckenboons a donc traité deux fois ce motif, mais le tableau de Berlin l'emporte sur celui de Dresde. Il existe encore une page du même artiste au musée de Lille et quatre peintures dans la galerie du Belvédère. Ses tableaux ont été gravés par Bolswert, J. Matham, Nicolas de Bruyn, Guillaume Swanenbourg, Londerseel, etc.

dans ceux de Paul Bril, comme dans les autres tableaux, d'ailleurs si variés, des peintres flamands, c'est une absence totale de mélancolie. Les vallées désertes, où se promène le chevreuil, les bois touffus, les rochers couverts de neige, la tristesse d'un ciel morne et lourd, les ombres du soir qui donnent tant de caractère aux plus simples campagnes, mais surtout aux lieux sauvages et incultes, les Belges les retracent sans émotion, avec une patience et une habileté lymphatiques. L'œuvre est digne d'éloges, mais l'artiste n'a pas frémi devant sa toile. Il a pu représenter d'une main tranquille ces nuages d'où tombent les idées funèbres; ces grandes routes jadis pleines de voyageurs, maintenant solitaires, dont le gazon a peu à peu envahi les bords et dont la pluie déchausse les grès moussus, pendant que leurs vieux arbres se tendent les bras, étonnés de leur fraîcheur et du silence qui les environne; les derniers jours de novembre enfin, où l'on découvre pour la première fois les rameaux nus se détachant sur un ciel grisâtre, la terre jonchée de feuilles brunes et les saules roses dominant l'herbe pâle des prairies. Dans les tableaux d'histoire, dans les scènes pieuses, même défaut d'attendrissement. De la verve, de la chaleur, de la puissance; aucune expression lyrique, nulle trace de ces défaillances de l'âme, qui engendrent la poésie la plus profonde et les plus navrants chagrins de la destinée humaine. Les populations flamandes ne remarquent les violences de la nature que pour les braver, pour leur insulter par de joyeux propos. Tant que la bière mousse dans les chopes, que la houille flamboie dans le poêle, elles narguent l'inclémence

des saisons, rappelant ces Gaulois qui lançaient des flèches contre le ciel, quand ils entendaient gronder le tonnerre. Mais aussi rien chez eux qui énerve, qui débilite la pensée. Du temps de Memlinc, ils n'exprimaient que des affections calmes et sereines; du temps de Rubens, ils n'exprimèrent que la force, l'ardeur, l'emportement et la volonté. Il faut aller jusqu'en Hollande, il faut s'y adresser aux artistes indigènes, pour trouver des sentiments mélancoliques : sur cette terre que menacent les flots, l'esprit s'enveloppe de brume, comme l'horizon, et les ténèbres de l'atmosphère descendent dans les cœurs. L'homme se trouble enfin devant la colère des éléments; il fléchit sous l'animosité d'un climat inexorable.

CHAPITRE XXIX

DÉVELOPPEMENT DE LA PEINTURE D'INTÉRIEURS

Affection pour le domicile qu'inspire le climat de la Hollande. — Jean Fredeman nait à Leuwaarden, en Frise. — Il travaille pendant cinq ans à Malines. — Un livre d'architecture lui révèle sa vocation. — Adroites peintures qu'il exécute. — Espièglerie de Pierre Brueghel. —Fredeman devient célèbre dans toute l'Europe.—Gageures que ses tableaux occasionnent. — Il dessine pour les graveurs des modèles d'architecture, d'ornementation et d'industrie.—Ses nombreux voyages. — Il forme Henri van Steenwyck, le père. — Talent de ce dernier. — Profondes tristesses du seizième siècle.

Si la Belgique peut réclamer l'honneur d'avoir compris et rendu la première la poésie de l'architecture, si elle peut mettre ce fait hors de doute en montrant les magnifiques intérieurs des Van Eyck et de Memlinc, que nul peintre n'a éclipsés par la suite, ce fut néanmoins un Hollandais, Hans Fredeman, qui en composa un genre spécial. Le lieu où il vint au monde n'est pas une circonstance indifférente. Il

vit le jour à l'extrémité des Pays-Bas, dans cette province de Frise que la mer du Nord tourmente de ses orages. Là, sur d'humides prairies, sous un ciel funèbre, où nagent la mouette et le pétrel, où commencent à rôder les oiseaux du cercle boréal, quelles séductions la nature exerce-t-elle encore? Il ne lui reste que l'engageante beauté de la femme et la tragique beauté de ses tempêtes. Elle forme donc avec soin, avec plaisir, la robuste et élégante Frisonne, accumule les nuages dans l'atmosphère et pousse le long des grèves une mer inquiète, toujours sombre et toujours furieuse. La rudesse du climat augmente l'amour de l'homme pour sa demeure. Il porte une affection réelle aux monuments qui l'abritent. Chez lui, près de son feu de tourbe, à l'église où il implore le Créateur, à l'hôtel de ville où il délibère, les murs qui le protégent lui inspirent une sorte de reconnaissance. La pluie bat son étroite fenêtre, bat les hautes croisées de l'édifice public; un vent lugubre agite la porte extérieure; la lumière change de tons, de nuances, devient tour à tour blafarde et vive, sinistre et joyeuse; il en observe, il en étudie les effets; or, ces effets, combinés avec ceux de la perspective, sont le principal moyen, je pourrais dire l'unique ressource du genre.

Fredeman, surnommé *le Frison* (1), naquit à Leuwaarden, en 1527. Son père, qui était Allemand, exerçait les fonctions de canonnier sous les ordres du général Schenk. Notre jeune homme, placé d'abord

(1) *De Vries*, en hollandais; on a pris ce sobriquet pour un nom de famille : Descamps a induit tout le monde en erreur.

chez un artiste d'Amsterdam, qui habitait la capitale de la Frise et s'appelait *Reijer Gerritsz* (Reyer, fils de Gérard), semblait se destiner à la peinture sur verre. Ce premier maître lui donna des leçons pendant cinq années, puis il alla poursuivre son apprentissage à Kampen, dans l'atelier du peintre de la ville; c'était malheureusement un barbouilleur inepte, que son élève quitta au bout de deux ans. Il prit alors le chemin de Malines, et se mit sous les auspices de ces décorateurs dont nous avons déjà parlé. Quoique souvent malade, il pratiqua la détrempe avec courage. Il travailla aux arcs de triomphe que l'on éleva dans cette commune et dans la ville d'Anvers, en 1569, pour le passage de Charles-Quint et de son fils. Jean Fredeman avait alors quarante-deux ans. Mais, chose singulière, il n'était pas encore entré dans le chemin qui devait le conduire au but de tous les artistes, cette gloire qu'ils ont parfois l'air de dédaigner. Une circonstance l'y poussa.

Ayant épargné quelque argent, il voulut revoir son pays et alla s'établir à Collum, dans la Frise. Chargé de peindre à l'huile un tableau d'autel, il fit la connaissance d'un menuisier, qui lui vendit probablement le panneau. Cet homme possédait le livre de Serlio, ou le Vitruve publié par Pierre Koek d'Alost; on ne sait pas bien lequel des deux ouvrages. Mais que ce fût l'un ou l'autre, cette lecture exalta Fredeman : il passa les jours et les nuits à transcrire le précieux bouquin. Il s'enthousiasma ainsi pour l'architecture et ne rêva plus que monuments. Une fois ce travail terminé, il regagna Malines. Un certain Claude Dorici, peintre, le pria de traiter plu-

sieurs sujets, où ses nouvelles études étaient nécessaires. Mais ce qui le fit principalement remarquer, ce fut un intérieur qu'il acheva, l'artiste qui l'avait ébauché, Cornélis van Vianen, étant venu à mourir. On n'a aucun détail sur le dernier; mais lui aussi cherchait dans les édifices de pittoresques modèles; une œuvre d'art en produisait une autre sous son pinceau. Il lui manquait une seule chose, peu importante pour réussir, mais importante pour l'histoire : il n'avait pas de talent et peignait avec une extrême difficulté. L'esprit d'émulation aiguillonna Fredeman; il déploya toute son adresse, tout son savoir; l'exécution devenant plus libre et plus sûre, le tableau changea complétement de physionomie.

Les amateurs voulurent dès lors employer son pinceau à un genre d'ornements très populaires dans les Pays-Bas. On y décore les murs des jardins, cours et péristyles, de peintures grossièrement tracées, mais où se révèle ça et là quelque intention poétique. A Anvers, dans le parterre de Guillaume Key, élève de Frans Floris, Jean représenta en perspective un porche de bois; puis un plus grand pour Gilles Hofman, sur un mur qui faisait face à l'entrée de sa maison. Par les intervalles de la structure, on croyait apercevoir un jardin. Quelques nobles allemands y furent trompés; le prince d'Orange lui-même se laissa induire en erreur : les objets peints lui semblèrent des objets réels.

Fredeman venait d'entrer en pleine eau dans le courant des succès lucratifs. Les trompe-l'œil ravissent toujours la foule et amusent même des spectateurs plus distingués. On s'arracha l'ingénieux Fri-

son. Les troubles des Pays-Bas l'ayant contraint de se réfugier en Allemagne, il y fut traité avec une aussi grande faveur. Il y éleva des arcs de triomphe, durant l'année 1570, pour la fille de l'empereur, qui s'acheminait vers l'Espagne.

Mais l'admiration populaire éclata surtout, quand une amnistie générale et une paix transitoire l'eurent ramené dans les Flandres. A Bruxelles, le trésorier Molkeman le chargea presque aussitôt de lui peindre en perspective un pavillon d'été. L'artiste y simula une porte ouverte, qui donna lieu à une espièglerie. Pierre Breughel étant survenu, en l'absence de Fredeman, et ayant trouvé tous ses instruments près de l'ouvrage, exécuta à la hâte, au fond de la chambre que l'on découvrait, un paysan et une paysanne dans les transports de l'amour. L'œil en feu, la chemise au vent, ils excitaient le sourire de quiconque les voyait. Le Frison fut bien étonné, quand il revint. Il craignait que le maître du logis ne se fâchât, et voulait passer l'éponge sur la scène voluptueuse. Mais le propriétaire enchanté n'eut garde de le permettre.

A Anvers, on le chargea de surveiller les travaux de fortification que la régence avait prescrits. Fredeman resta dans la ville jusqu'au moment où le duc de Parme y entra, l'épée à la main, en 1585. Wolfenbutel et Brunswick le reçurent alors : le prince Jules y fut son protecteur aussi longtemps que la mort lui en laissa le pouvoir. Fredeman alla bientôt après s'établir à Hambourg (1). Il y fit dans

(1) En 1591.

une chapelle de l'église Saint-Pierre, pour un certain Jacques Moor, autrefois bijoutier, un de ces tableaux commémoratifs que les Néerlandais placent au dessus des sépultures. Il représentait le Christ foulant aux pieds le diable et la mort : plus bas, on remarquait deux battants de porte à demi ouverts, entre lesquels on se figurait voir un escalier, au delà d'un vestibule. Cette partie du travail occasionna bien des gageures. Beaucoup de personnes affirmaient que c'était une porte réelle, et un waiwode, ou comte Polonais, intendant de la cour, perdit plusieurs milliers de florins, en soutenant qu'il ne se trompait pas. D'autres paris moins forts s'engageaient, les uns pour une tonne de beurre, les autres pour une certaine quantité de bierre ou pour d'autres objets. Ceux qui étaient battus maudissaient le peintre et lui souhaitaient toute espèce de mésaventures (1). Pour servir de cadre à l'image, il avait figuré une corniche que soutenaient deux cariatides; celles-ci paraissaient être de bois sculpté. Au dessous de la corniche, à une certaine hauteur, pendait une lampe allumée, qui semblait véritable. Elle provoqua aussi maintes discussions et une foule de gageures. Frededman s'en lavait les mains, reconnaissant qu'il avait voulu faire illusion, mais rappelant aussi qu'il n'avait donné à personne le conseil de hasarder sa bourse.

(1) Ici, comme dans beaucoup d'endroits, Van Mander est si grossier qu'on ne peut le traduire. « *En die 't verlooren, hatten 't dan niet weinig geladen op den schilder, wienze, onder andere zegeningen, toewenschten, dat hy met beî zyne handen, om dit zein bedrog, in den drek mogt vallen.* » Cela rappelle les orgies flamandes et certains bonshommes de Patinir.

Van Mander cite beaucoup d'autres faits analogues, qui ont un certain air de légende. Nobles et marchands s'extasiaient à la vue des trompe-l'œil de Fredeman. Tantôt c'était une palissade de planches fictives; au milieu de la clôture s'ouvrait une porte, qui laissait apercevoir un étang, où flottaient des cygnes; alentour se dressaient des arbres, qui dominaient l'enceinte de leur feuillage varié. Tantôt c'était un plafond couvert d'arabesques; une coupole s'arrondissait dans le centre; elle était ouverte par le sommet, et au delà de ce dôme chimérique, on pensait voir l'azur profond du ciel. Une fois, pour réjouir l'empereur, il fit raboter les portes d'une grande salle; puis, sur la jointure, il peignit des colonnes si bien imitées que l'on ne pouvait découvrir l'artifice. Lorsque le monarque fut dans la pièce, il crut qu'un magicien avait fermé les murailles derrière lui. L'artiste fut obligé de le conduire et de mettre un terme à l'enchantement.

Ces prouesses de notre artiste firent tant de bruit qu'elles inspirèrent un docte quatrain :

Pictorum summus celebrat quos optica virtus,
Friso, probant artem regia tecta tuam.
Cum tua sint opera hic variis subnixa columnis,
Spectabit longo tempore posteritas.

« O Fredeman, le plus grand des peintres que les illusions de l'optique aient rendus célèbres, les plafonds des demeures royales prouvent ton habileté ; comme de nombreuses colonnes soutiennent tes œuvres dans les palais, la postérité les admirera longtemps. »

Ceux qui ont loué ainsi les artifices du Frison, ne se doutaient pas qu'ils écrivaient l'épitaphe de sa

gloire; les rois, les empereurs sont morts, le temps a frappé du pied les voûtes de leurs châteaux; il reste des princes qui aimaient l'artiste un peu de poussière, il reste des monuments quelques vains débris, et l'histoire cherche dans ces ruines le souvenir de Fredeman, comme on cherche des ossements problématiques dans une tombe écroulée.

Notre Hollandais ne mania pas seulement la brosse et le pinceau; il fit encore un grand nombre de dessins architectoniques et de dessins d'ornements. Il traça, par exemple, quatorze morceaux pour le graveur Jérôme Cock : puis vingt-six autres. C'étaient des plans d'églises, de jardins, de palais et de vastes salles. Il lui livra en outre des croquis de perspectives, d'encadrements et de sépultures. Pour Gérard de Jode, il esquissa des modèles de fontaines et un livre sur les cinq ordres d'architecture. Philippe Galle lui demanda d'autres projets, devant servir aux menuisiers, tourneurs, ébénistes et carrossiers. Fredeman paraît avoir consacré le premier à l'industrie les ressources de l'art. Mais ce qu'il fit de plus bizarre, ce fut un petit ouvrage intitulé *Théâtre de la vie humaine;* chaque ordre grec y représentait un âge de notre existence : le composite figurait la jeunesse, le toscan la vieillesse; une ruine était l'emblème de la mort (1). Il publia vingt-six volumes

(1) Cet ouvrage a été gravé par Pierre Balten. J'ai eu dernièrement l'occasion de voir un autre livre fort remarquable du même artiste : *Variæ architecturæ formæ, a Johanne Vredemanni Vriesio magno artis hujus studiosorum commodo inventæ; Antuerpiæ, excudebat Theodorus Gallæus*, MDCI.

d'armoiries, de compartiments, de grotesques et de médaillons.

Fredeman peignait quelquefois à l'huile des tableaux d'histoire. Il représenta de la sorte le Christ chassé du temple par les pharisiens : ce morceau ornait l'église Saint-Pierre, à Hambourg; l'artiste suspendit en face un Christ expulsant les marchands du temple : deux sujets analogues, qui allaient fort bien ensemble. Comme il devenait vieux, il entreprit une tour de Babel, où il multiplia tellement les détails et à laquelle il donna tant de soin qu'il faillit en perdre la vue. Cette composition fut achetée par un habitant d'Amsterdam.

Notre artiste forma trois élèves; Paul et Salomon, ses fils, marchèrent sur ses traces; Henri van Steenwyck, le père, fut son disciple. Paul égalait presque ses tours d'adresse. Il exécuta chez l'empereur une galerie feinte, qui paraissait aboutir à un jardin, où ruisselait une fontaine. Quoique le prince l'eût commandée lui-même et l'eût vu peindre, il oublia plusieurs fois que c'était une simple illusion et se dirigea vers le portique pour s'y promener. Salomon mourut à La Haye, en 1604. Son père et son frère étaient encore vivants; on ne sait ni à quelle époque, ni dans quel lieu ils ont terminé leurs jours. Pas un des successeurs de Van Mander ne leur accorde une ligne.

Henri van Steenwyck l'aîné continua glorieusement leur œuvre, ou plutôt transporta leur manière du monde réel et bourgeois dans le monde supérieur de l'idéal. Ce qui n'était guère qu'un amusement pour les badauds de toute classe devint un genre digne des hommes délicats. Le nouveau peintre se

fit surtout remarquer par l'invention; abordant une route peu connue, il y trouvait une fraîcheur printanière et des beautés virginales. Une partie des effets qu'il observa, qu'il sut rendre, ont été depuis lors constamment reproduits. Les amateurs ont une grande estime pour ses compositions pleines d'originalité, mais devenues très rares (1). Bien avant que les poètes songeassent à décrire les merveilles des cathédrales, Steenwyck les peignait : la lumière du jour et les rayons de la lune, les ombres naissantes et la flamme débile des cierges répandaient sur ses toiles une mystique poésie. On écoutait le silence de ces grandes nefs, où l'illusion promenait le spectateur.

Henri était né dans le village hollandais de Steenwyck, on ne sait à quelle date (2). Il reçut, comme nous l'avons dit, les leçons de Fredeman, et obtint la maîtrise dans la corporation d'Anvers en 1577. Sa touche est un peu rude, mais son dessin ferme, son travail soigné; il composait fort habilement. Le maître fit partout valoir son élève, de sorte qu'il vendit bientôt ses productions d'une manière très lucrative. Jeté par le destin au milieu d'une période funeste, il mena une vie errante ainsi que presque tous les artistes de son époque. Il suivit dans leurs excursions les Valckenborgh et Fredeman. Après avoir longtemps rôdé çà et là, il finit par s'établir à Francfort-sur-le-Mein (3). Il y mourut en 1603, laissant un héritier

(1) Rathgeber, *Annalen der niederlændischen Malerei*, page 301.

(2) Vers l'année 1550.

(3) Selon Descamps, on lui aurait proposé pour le retenir un établissement avantageux.

plus habile que lui, le fameux Steenwyck, et deux élèves immortels, les *Neefs*, père et fils (1).

Les voilà maintenant toutes grandes ouvertes les portes de ces châteaux, où Rembrandt doit asseoir des philosophes en méditation, des penseurs graves et inquiets ; nous allons pénétrer, avec Pierre de Hooghe, dans les salles à demi obscures, où il fait sourire d'élégantes bourgeoises, dans les avenues splendides, où passent de riches cavaliers ; nous allons voir grandir et s'approfondir sur un étroit espace les nobles monuments que le génie élevait en l'honneur du Christ et de ses doctrines, comme pour le consoler de leur impuissance. Il avait dit aux hommes : « Vous êtes tous des frères, aimez-vous, protégez-vous ; » et les hommes, séparés en deux castes, l'une de maîtres farouches, l'autre de serfs avilis, semblaient renier même les lois naturelles. Il avait dit : « Mortifiez vos passions ; » et les passions brutales ne se courbaient sous le cilice qu'après s'être usées dans les spasmes de la débauche. Il avait dit : « Je vous apporte une éternelle paix ; le fer meurtrier sera bientôt converti en socs de charrue ; » et de toutes parts, la guerre incendiait les villes, jonchait les plaines de cadavres, perçait les entrailles des femmes et massacrait les enfants. Il avait dit : « Mes ministres seront vos soutiens aux jours de l'épreuve ; ils nourriront le pauvre, essuieront les larmes du

(1) Van Mander fait mourir le vieux Steenwyck en 1603, Descamps en 1604 ; le dernier assure avoir vu à Paris, chez le comte de Vence, un tableau du peintre portant cette date. Il aurait terminé ses jours peu de temps après l'avoir fini.

malheureux; » et les prêtres faisaient main basse sur les richesses de ce monde, dépouillaient les héritiers, vendaient le ciel, oubliaient la misère, s'associaient à la noblesse, introduisaient la luxure et l'orgie sous les voûtes silencieuses des cloîtres. Des plaintes montaient vers le ciel de tous les points du globe, comme avant son martyre et ses prédications héroïques. Il semblait être mort pour la gloire du sacrifice, pour rajeunir la poésie expirante, pour tirer de sa langueur un art qui tombait en consomption. Aussi l'art chrétien lui-même avait-il l'air d'un gémissement sublime; des douleurs innombrables venaient sangloter dans ses basiliques par les lèvres des jeunes filles, par la bouche des vieillards et les retentissantes imprécations de l'orgue. On eût dit que toutes ces voix appelaient le Rédempteur pour lui demander compte de ses promesses; on eût dit qu'elles lui criaient du sein des ténèbres, qui attristaient le mélancolique édifice : « Tu nous avais remplis d'un espoir sans bornes; tu nous avais annoncé le règne de la vertu, de la fraternité, de la sagesse et du repos. Nous souffrons, nous nous entr'égorgeons, nous nous rendons mutuellement la vie amère; oh! combien tu nous as trompés! »

CHAPITRE XXX

MARINES ET BATAILLES

Henri Vroom, premier peintre de marines. — Difficultés particulières que présente ce genre de travail. — Il exige toutes les ressources d'un art avancé. — Naufrage de Vroom sur les côtes du Portugal. — Extrême danger qu'il court. — Il retrace pour ses libérateurs le dramatique épisode, et cette aventure le décide à traiter des sujets analogues. — Son retour en Hollande, où il obtient un grand succès. — Les États généraux et la ville de Harlem lui font des commandes. — Jean Snellinck le vieux, premier peintre de batailles. — Les luttes atroces du seizième siècle devaient faire éclore ce nouveau genre. — Biographie de Snellinck. — Il se fait une spécialité des scènes de guerre. — Vogue qu'il obtient dans une époque belliqueuse. — Tableaux de sa main conservés en Belgique. — Morceaux qui lui furent commandés.

On a pu être étonné de ne voir encore paraître sur la scène aucun peintre de marines. Dans une région sortie des flots, comme les Pays-Bas, il semble qu'on aurait dû reproduire de bonne heure les beautés changeantes et les dramatiques frénésies de l'océan.

Mais il faut une grande science de la perspective, une adresse consommée pour faire un tableau d'une masse liquide. Toutes les ressources de l'art sont alors indispensables. Je ne crois pas qu'il existe une œuvre plus difficile ou à composer, ou à exécuter. Dans le genre historique, vous avez l'homme et ses passions; dans les intérieurs, vous avez les effets puissants de l'architecture ; dans le paysage, vous avez les collines, les rochers, les vallons, les fabriques, les étangs et les bois, les fleurs et les rivières ; dans les marines, vous n'avez que l'étendue monotone du gouffre implacable. Une partie de la côte, les profondeurs du ciel, les navires battus de l'orage ou immobiles sur leurs ancres, voilà les seuls moyens accessoires dont vous puissiez disposer. La vieille école n'osa donc peindre la mer que dans l'éloignement, au fond de la perspective, comme Antonello de Messine, ou de larges fleuves, comme Memlinc et Henri à la houppe. Le genre nouveau eut même l'air de ne devoir sa naissance qu'à un hasard. Cet accident toutefois ne pouvait être une cause et fut une simple occasion.

Le seizième siècle penchait vers sa fin, lorsqu'un Hollandais, nommé Henri Vroom (1), qui avait déjà longtemps rôdé, s'embarqua pour l'Espagne, avec plusieurs petits tableaux religieux, qu'il espérait y vendre. Comme le vaisseau était à la hauteur de la péninsule ibérique, une tempête violente l'assaillit. Pendant tout le jour, les marins et les passagers sup-

(1) Les actes municipaux et les chroniqueurs le nomment *Hendrick Cornelisz Vroom*, ce qui signifie : Henri Vroom, fils de Cornélis.

portèrent le choc des vagues; mais les fureurs de l'abîme augmentant au coucher du soleil, ils se virent en danger de mort. Abandonnant la caravelle et se pressant dans la chaloupe, ils ramèrent du côté de la grève. Quoiqu'une nuit profonde rendît leur situation plus périlleuse, ils finirent par atteindre une île inculte et inhabitable. Ce n'était qu'une masse de rochers, peu distante des côtes du Portugal, et nommé *los Barlingos*. Là, heureux de leur délivrance, ils attendirent le jour, sous des torrents de pluie, auxquels se mêlaient le râle des flots et l'aigre voix de la bise. Poussé à la dérive, le bâtiment vint se briser contre les récifs, et la chaloupe eut le même sort. Enfin l'aube se leva, mais elle ne découvrit aux naufragés qu'une mer sans bornes et les grèves indécises du Portugal. Leur troupe se composait de vingt-cinq personnes, dont la fatigue et l'émotion avaient doublé l'appétit. Malheureusement ils n'avaient pu sauver la moindre bribe de nourriture. Ils restèrent donc ainsi jusqu'au soir, les yeux fixés sur le vaste océan qui les tenait captifs. Pas une barque ne se montra, pas une voile ne blanchit l'horizon. Deux autres journées s'écoulèrent dans la même solitude. La faim leur donnant d'atroces conseils, les hommes mûrs prirent la résolution de dévorer les plus jeunes. Mais le dégoût que leur inspirait ce festin de cannibales les engagea à essayer préalablement une dernière ressource; ils ôtèrent leurs chemises et en formèrent une sorte de grand drapeau, qu'il lièrent au bout d'une perche. La brise encore émue agita ce dramatique pavillon, et ils attendirent.

Leur signal de détresse n'aurait produit aucun

effet, sans un incident curieux qui les sauva. Les débris du navire et les objets amoncelés dans les entreponts avaient été poussés à la côte. Un monastère s'élevait non loin de la plage. Les cénobites aperçurent les ruines flottantes et vinrent les reconnaître. Plusieurs tableaux de l'artiste avaient été mis en pièces, mais l'orage en avait épargné d'autres, et les moines les admirèrent. Ces pieuses peintures leur ayant donné la conviction que les naufragés n'étaient point des corsaires anglais, ils avertirent le gouverneur de la province, qui accourut. Chargeant alors une barque de vin, d'huile et de pain, ils l'envoyèrent au secours des malheureux ; je vous laisse à penser de quel œil les affamés suivaient chaque mouvement du bateau! Mais avant d'aborder, les rameurs leur demandèrent « s'ils étaient des *chrétiens* ou des *Anglais* ». Ils répondirent qu'ils étaient on ne peut plus chrétiens, et on leur distribua les vivres. Ils furent ensuite, à leur grande joie, tirés de l'île et conduits au village de *Penice*, que dominaient les hautes murailles du couvent. Leur premier soin fut de se rendre dans la chapelle du monastère, guidés par Vroom, et de remercier humblement Dieu de leur salut. Cet acte de dévotion leur assura un bon accueil : ils dînèrent chez le gouverneur, qui leur fit lui-même les honneurs du repas. Le long des murs étaient pendus les tableaux du peintre qui n'avaient pas soufferts, et même les fragments de ceux que la tempête avait rompus. Les matelots devaient la vie à ces frêles ouvrages, dont la beauté, en leur causant un double plaisir, leur apprit qu'il est quelquefois utile d'avoir pour compagnons des hommes de talent.

Ils restèrent deux jours dans la bourgade, se remettant de leurs souffrances et de leur lassitude, puis on leur donna quelques fonds et ils prirent à pied le chemin de Lisbonne. Henri passa outre; il alla jusqu'à Saint-Yves, où il s'embarqua, voulant revoir son pays le plus tôt possible. Mais lorsqu'il fut en mer, une violente inquiétude le saisit; tourmenté par les souvenirs de son naufrage, il eut le pressentiment que le navire qui le portait alors périrait pendant la traversée. Il pria donc les marins de le déposer sur la côte, et après bien des murmures, après lui avoir dit qu'il était un cerveau fêlé, on se débarrassa du poltron. Mais ses craintes se réalisèrent, le vaisseau, en longeant le Texel, périt dans le détroit du Sond. Or, l'équipage d'un autre bâtiment hollandais, arrivé à bon port quelques jours plutôt, ayant vu Henri Vroom sur la gabarre détruite, annonça partout qu'il était sans doute au fond de la mer. La nouvelle atteignit Harlem, et ses parents, accablés de douleur, se hâtèrent de revendiquer ses biens. Pendant ce temps, il était retourné à Saint-Yves et peignait dans un cloître, pour le prieur du monastère, qui le récompensait libéralement. Le naufrage où il avait été si près de la mort lui fournit le sujet d'un tableau, acheté d'avance par un peintre du lieu. Ce confrère en obtint un prix très élevé d'un riche seigneur de Lisbonne et supplia le Hollandais de lui exécuter d'autres marines. Vroom ayant rassemblé quelque argent, préféra se mettre en route. Sa femme, grâce aux généreuses obstinations de l'amour, n'avait pas voulu le croire perdu pour elle; une lettre était venue confirmer son espoir, et les em-

brassements de son mari lui donnèrent bientôt la plus agréable certitude.

Quand les premiers transports furent apaisés, il se remit à l'ouvrage. Les peintres lui conseillèrent de prendre pour domaine les vagues de l'océan, les dunes et les rochers qui limitent leurs saturnales. Il accepta cet empire et n'eut pas lieu de regretter sa détermination. La Hollande étant un pays essentiellement maritime, ses nouvelles productions obtinrent un grand succès. Les armateurs, les capitaines de vaisseau, les mousses, la foule entière aimait à voir l'élément terrible ondoyer sur ses toiles. Les flots se cabraient, se heurtaient, ballottant les navires dans leurs replis, ou la mer immobile les portait, pour ainsi dire, avec soin et les réfléchissait comme un miroir. Les Provinces-Unies venaient de soutenir une longue guerre navale contre l'Espagne : leurs dangers, leurs triomphes, leur délivrance avaient accru l'amour que, dès le premier âge, leur inspirait les plaines liquides où erraient leurs bâtiments; c'était de la mer qu'était sortie leur indépendance et que sortait maintenant leur richesse. Henri Vroom fut justement chargé de peindre la fameuse expédition de l'invincible *Armada*. Le 29 mai 1588, elle quitta le port de Lisbonne et longea les côtes de la Galice, pareille à une ville flottante. Elle se composait de cent trente-huit navires, dépassant presque tous les proportions ordinaires. Le vaisseau amiral que montait le duc de Medina Sidonia, était une espèce de citadelle : une grosse tour, qui s'élevait au milieu, en formait le donjon ; la suite nombreuse du prince et douze cents soldats y étaient embarqués.

La flotte portait au delà de trente mille hommes. Elle chargeait l'océan d'un tel fardeau qu'elle semblait devoir en maîtriser les caprices : l'océan se fit un jeu d'humilier le roi d'Espagne, et avant même d'atteindre la Corogne, ses galions essuièrent une tempête qui en endommagea un bon nombre; quelques-uns périrent, les autres eurent besoin d'être radoubés. Ainsi, dès le commencement de l'expédition, l'abîme montrait sa puissance et maintenait sa suprématie. Les hommes continuèrent son ouvrage. Trois mois après le départ de l'invincible *Armada*, elle n'était plus qu'un sujet de tristes réflexions pour l'Espagne et une cause d'interminables railleries pour ses adversaires.

Henri Vroom fut donc chargé de représenter en dix tableaux les incidents les plus remarquables de la lutte. Ils devaient être copiés en tapisserie par un célèbre tapissier de l'époque, François Spiering. C'était l'amiral Howard, commandant de la flotte anglaise, qui les avait demandés. Notre Hollandais s'acquitta fort bien de cette grande tâche et, après l'avoir terminée, s'embarqua pour l'Angleterre, où il visita le célèbre lord. S'étant fait connaître, le héros des batailles qu'il avait peintes le reçut de la manière la plus cordiale et lui offrit un présent qui valait cent florins des Pays-Bas.

Voyant le succès obtenu par son drame maritime, Vroom reproduisit une des situations les plus belles, l'engagement du septième jour. Il y avait dans ce morceau une foule de détails : le comte Maurice de Nassau et l'amiral Justin en furent émerveillés. L'auteur représenta ensuite l'escadre hollandaise s'ache-

minant vers la côte de Flandre, pour livrer la bataille Nieuport : cette composition ayant été gravée, il adressa une estampe à chacune des villes hollandaises et à l'assemblée des États, moyen qui réussit parfaitement et lui procura de grands bénéfices. Sa carrière était désormais tracée : à lui le changeant royaume des flots, à lui leurs molles ondulations et leurs fougueuses colères, à lui l'écume de la marée haute et l'ombre des nuages sur les vagues ! Le premier de tous les peintres, il avait fait voile dans ce domaine sans bornes : l'admiration de ses juges lui en confirmait l'investiture. Il ne peignit plus que des vaisseaux labourant les mers, des plages inhabitées ou couvertes de huttes et de pêcheurs. Il finit donc par très bien connaître l'architecture navale, le gréement et la manœuvre. Ses tableaux ne se distinguaient pas moins sous le rapport des accessoires : il rendait habilement les arbres, les terrains, les châteaux, les villages, les rochers, la profondeur des anses, les hommes, les poissons et les brumeux lointains de l'Océan. Chaque jour, il faisait de nouveaux progrès, multipliant d'ailleurs ses créations avec une heureuse promptitude. A toutes ces qualités, il en joignait une autre, que Van Mander ne juge pas moins importante : « Henri Vroom, dit-il, ne gâtait point le métier ; on ne pouvait obtenir de ses ouvrages qu'en les payant bien. »

Les comptes municipaux de Harlem le mentionnent plusieurs fois : ceux du trésorier contiennent le passage suivant, sous la date de 1601 : « A maître Henri Vroom, pour le don qu'il a fait à la ville et aux magistrats d'un certain nombre d'exemplaires

ou estampes, représentant la flotte de l'expédition préparée dans l'été de 1600, payé 40 livres de Flandre. »

Cette expédition fut celle que nous venons de mentionner, qui transporta Maurice de Nassau et l'armée hollandaise sous les murs de Nieuport. La flotte se composait d'un nombre immense de navires. La planche de Vroom en est l'image primitive, que l'on a copiée bien des fois.

Les comptes du même trésorier portent qu'en 1603, il fut payé à Henri Vroom 18 livres de Flandre, « pour un certain modèle de vaisseau, qui devait être peint sur un vitrail, dont Harlem voulait faire présent à la maison commune de Leyde. »

En 1630, l'artiste reçut 750 livres, « suivant accord et marché fait, pour certaine peinture que lui avait demandée la ville, représentant la bataille de Vuycke. » Ce combat, livré sur la mer de Harlem, avait eu lieu le 26 mai 1573. C'était donc un tableau rétrospectif que l'on avait commandé à Henri Vroom. La toile a depuis lors disparu de l'hôtel communal.

L'auteur demeurait à Harlem dans la rue du *Zijl* (1). La façade de son élégante maison était décorée d'un vaisseau, peint par l'artiste lui-même sur une pierre de taille. Là, près de sa femme et de ses deux fils, auxquels il enseignait son art, il vivait heureux et tranquille, autant du moins que peut l'être un homme d'imagination. Il s'amusait à contempler dans sa mémoire les scènes variées de son existence.

(1) Ce mot hollandais signifie *égout*.

Car la fortune l'avait ballotté de pays en pays, avant le naufrage qui décida sa vocation. Il était né à Harlem, en 1566, d'un sculpteur peu habile sans doute, puisqu'il délaissa le marbre et le ciseau pour modeler la faïence et la porcelaine. Il devint alors célèbre par son adresse, la forme et la couleur de ses poteries charmant tous les yeux. Son biographe nous dit que ses hanaps étaient des chefs-d'œuvre, et pour nous en mieux faire sentir le mérite, il ajoute qu'on ne savait comment s'y prendre pour les porter à sa bouche. Voilà certes un éloge très compromettant. Toute la famille de Henri cultivait les arts et eût voulu qu'il songeât d'une manière exclusive à orner de peintures les vases paternels. Mais une force intérieure le poussait vers de plus hautes destinées; il abandonna la fabrique où il avait grandi sous l'œil de sa mère, et se résigna, pour suivre ses goûts, au triste rôle de l'enfant prodigue. Il se faisait çà et là recevoir dans l'atelier des peintres; malheureusement comme sa bourse avait toujours l'air d'une place sans garnison, il lui fallait colorier des ustensiles de faïence et de porcelaine, ni plus ni moins que chez son père. Il se plaisait dès lors à y tracer de petits navires.

Il habita successivement Enkhuizen, Bruges et Rotterdam, dans les Pays-Bas; San-Lucar et Séville, en Espagne; Livourne, Florence, Rome, Milan, Venise, Turin et Gênes, en Italie; Lyon, Rouen et Paris, en France. Dans la Toscane, il reçut les leçons de Paul Bril; dans les Alpes, il faillit se briser la tête, ayant fait la culbute sur la pente d'une roche énorme; il eut le bonheur de rester suspendu par le

fond de ses *inexprimables*, comme disent les jeunes miss, avec un embarras plus voluptueux que pudique. Enfin il regagna sa ville natale, où il se maria. Un an après la noce, il alla voir Dantzick, puis, étant revenu à Harlem, le démon des voyages le tira de nouveau par l'oreille. Il prit place sur un bâtiment que l'on gréait pour l'Espagne, et comme je l'ai raconté, il s'en fallut peu qu'il n'explorât les gisements sous-marins de l'océan Atlantique.

Henri Vroom semblait craindre les occupations et distinctions, qui lui eussent fait perdre un temps précieux pour sa gloire et pour ses intérêts. Sur le registre des bourgmestres de Harlem, on trouve inscrite, à la date du 28 janvier 1597, la note suivante : « A la demande de Henri Vroom, fils de Cornélis, il lui a été donné l'assurance que, pendant toute sa vie, on ne le choisira et ne l'emploira pour aucun office, soit celui de juré ou tout autre, dans la corporation de Saint-Luc, en cette ville (1). »

Le fondateur d'un genre de peinture qui a produit tant de chefs-d'œuvre, mourut à Harlem le 24 janvier 1640, âgé de soixante-quatorze ans. Il fut enseveli le 4 février dans l'église Saint-Jean. Sa femme, nommée Joséphine Cornellisse, lui survécut et semble avoir aussi tenu le pinceau, car elle appartenait à la corporation de Saint-Luc (2). De ses deux fils, le premier, qui portait le même prénom que lui,

(1) *Geschiedkundige Aanteekeningen over haarlemsche Schilders*, door A. van der Willigen, pag. 234.

(2) *Ibid.*, pag. 235.

devint un habile paysagiste, le second, qui s'appelait Frédérick, traita l'histoire et cultiva l'architecture.

Chose singulière pour un homme qui a dû exécuter un si grand nombre d'ouvrages, on ne lui attribue que deux tableaux et neuf dessins. L'une des toiles représente un gros navire flottant sur la mer et décore la galerie des Offices à Florence; l'autre, que possède le musée d'Amsterdam, nous fait voir l'amiral Heemskerck coulant bas les galères espagnoles, en vue de Gibraltar. C'est de la peinture de second ordre. Les dessins se trouvent dans les collections de Berlin et de Vienne. Mais il est probable qu'un bon nombre de morceaux composés par Vroom existent encore sous d'autres noms que sous le sien. Pour les vendre plus cher, on les aura donnés comme étant d'un maître plus célèbre. Les marchands de tableaux, ennemis nés des artistes, les persécutent et pendant leur vie et après leur mort.

Une époque aussi agitée, aussi guerrière que le seizième siècle devait produire des peintres de batailles. On ne voyait que siéges, mêlées furieuses, sorties, escarmouches et pillages : il fallait bien qu'un homme s'inspirât de ces luttes perpétuelles, trempât son pinceau dans le sang qui coulait autour de lui. Le féroce enthousiasme de la haine et la sauvage poésie du meurtre ont leur grandeur. Sous un prince comme Philippe II, la mort devait se changer en muse, telle que nous la voyons sur les estampes de Holbein, effleurant de ses doigts décharnés une vieille mandoline et regardant ceux qu'elle entraîne

avec un sourire moqueur, un sourire glacial et triomphant. Les scènes belliqueuses forment néanmoins dans la peinture un genre exceptionnel. Les arts plastiques ont le privilége d'être infiniment plus tranquilles que leur sœur, la littérature. Celle-ci a besoin d'émotions violentes, d'intrigues habilement nouées, de catastrophes, de scélérats et de terribles dénoûments. D'une main elle brandit une épée nue et appuie l'autre sur son cœur navré. Dans l'ode, le drame et le poème épique, on entend toujours le choc des armures, le cri des mourants, les plaintes de la tristesse ou les sanglots du désespoir. C'est tout au plus si l'idylle se montre moins ennemie du repos : elle place encore de petits drames sous les voûtes pacifiques des bois. Comme le moyen que la littérature emploie est successif, elle est contrainte de réveiller perpétuellement l'attention, de graduer l'intérêt et de faire sans relâche appel à la curiosité. L'effet des œuvres d'art est subit : toutes les ressources de la plastique et de la peinture agissent simultanément. Elles nous mettent dans un état de contemplation : point d'ardeur croissante, point de plaisir progressif. Les monuments sont invariables dans leur beauté, l'impression que cause une statue ne change pas, on embrasse d'un regard et l'on a promptememt jugé un tableau. L'intérieur d'une église, quelques moutons sur un pré, un groupe d'hommes jouant ou buvant, la moindre échappée de vue, un arbre centenaire, une hutte en vedette le long d'une route isolée, suffisent au peintre pour créer un chef-d'œuvre. Un poète y trouverait à peine le sujet de quelques vers. L'artiste examine la scène, la détache pour ainsi dire,

de la nature et lui donne non seulement une valeur intrinsèque, mais une valeur idéale, car il l'anime de ses propres sentiments.

Si donc la poésie agite d'une manière plus profonde le cœur de l'homme, si elle obtient des succès plus grands et plus flatteurs, si elle nous fait tressaillir de joie ou verser des larmes, si elle influe sur nos résolutions, elle s'éloigne un peu de la vérité, ne fût-ce qu'en multipliant et accumulant les péripéties. Le fond de l'existence est le calme; le trouble et la tempête ne sont que des maladies passagères ou du monde physique ou du monde intellectuel. Pythagore croyait entendre l'harmonie des sphères; quelque charmante que soit cette erreur, j'aime mieux l'éternel silence qui règne dans l'infini. Les globes roulent sans effort à travers l'espace, n'agitant que les flots muets d'un océan de lumière. La paix nous présente l'image la plus parfaite de la puissance ; le bruit est le symbole du désir qui se fatigue, du travail qui s'exténue. Regardez au printemps la nature; les champs sont arides, les bois dépourvus de feuillage ; la campagne semble frappée de mort. Tout à coup une brise timide souffle dans les rameaux noirs, mais gorgés de séve; un rayon de soleil, qui glisse entre les nuages, dore les plaines et les hauteurs. Et voilà que des millions de germes se réveillent, que d'innombrables plantes sortent de terre, que des fleurs, puis des feuilles enveloppent les branches; que des oiseaux de passage, venus plutôt que leurs frères, essaient d'une voix molle et craintive leurs attrayantes mélodies. Et l'amour s'empare de tous les cœurs, fait briller tous les yeux, chante sur toutes les lèvres. Qu'a-

t-il fallu pour produire tant de merveilles ? une tiédeur moite apportée par les vents.

Les œuvres calmes sont donc les plus généralement vraies, celles qui représentent le mieux les phénomènes habituels de la vie. Les crises des éléments, les fureurs, les ivresses de la passion en forment un accident curieux, plein d'intérêt, quelquefois sublime, mais un véritable accident. Grâce néanmoins à l'orageuse électricité qu'ils renferment, on peut être sûr que ni les artistes, ni les poètes ne les négligeront.

Les batailles fournirent aux Italiens du seizième siècle, et en particulier à Tiziano Vecelli, de magnifiques sujets. Le premier qui, dans les Pays-Bas, cultiva ce genre et se fit un nom en reproduisant le tumulte des guerres, fut Jean Snellinck le vieux, fils de Daniel (1). Il était né en 1544 à Malines, mais habitait Anvers, où il obtint le droit de bourgeoisie le 27 juin 1597. Il y avait épousé dans la cathédrale, le 10 juillet 1574, Hélène de Jode, union qui eut pour témoins son père Daniel et Gérard de Jode, le fameux graveur selon toute apparence, domicilié à Bruxelles. Trois garçons naquirent de ce mariage : le premier reçut au baptême le prénom de son père, le deuxième celui de son grand-père; le troisième fut appelé Gérard. Tous les trois étudièrent l'art du coloris, devinrent membres de la corporation anversoise, mais n'ont laissé aucune renommée.

(1) Sur les registres de la corporation de Saint-Luc, à Malines, on trouve mentionné un Daniel Snellinck, reçu franc-maître le 7 mai 1554, sans autre indication. Il y a tout lieu de croire que c'était le père de Jean et qu'il pratiquait l'art de peindre.

En 1577, Jean Snellinck reçut comme élèves Artus de Moor ; en 1582, Adrien Vrancx ; en 1585, le fameux Abraham Janssens, le précurseur de Rubens, que suivirent plusieurs autres néophytes.

La mort dénoua prématurément les liens qui l'attachaient à Hélène de Jode. On ne sait au juste dans quelle année il épousa en secondes noces Pauline Cuypers, mais, le 26 janvier 1587, elle lui donnait un premier enfant, qu'on baptisait le surlendemain sous les voûtes de la cathédrale et nommait André : une certaine Marie de Jode, une parente de la défunte selon toute vraisemblance, le tenait sur les fonts, comme pour témoigner publiquement à l'artiste ses dispositions amicales. Il y a, en conséquence, lieu de penser que Jean Snellinck avait fait bon ménage avec sa première femme. André voulut aussi animer la toile, exécuta comme son père des scènes belliqueuses et fut reçu franc-maître en 1608.

Pauline Cuypers était remarquablement féconde : tous les deux ou trois ans, avec une régularité administrative, elle gratifiait son mari d'un nouvel héritier ou d'une nouvelle héritière. Pendant vingt ans elle montra la même exactitude, en sorte que, le 8 juillet 1607, elle mettait au monde son dixième enfant. Les archivistes belges ont patiemment indiqué les jours de baptême, les parrains et les marraines, les alliances conjugales de cette nombreuse postérité, avec les noms des témoins qui assistèrent aux mariages. Cela fait une nomenclature effroyable, où nous craindrions d'égarer le lecteur, comme dans une forêt vierge. Pourquoi d'ailleurs le perdre au

milieu de ces hautes futaies, de ces lianes et de ces broussailles généalogiques ? Nous parlerons donc seulement du sixième garcon, Abraham Snellinck, qui eut pout parrain, le 13 août 1597, Jean Brueghel de Velours l'ancien, et pour marraine Isabelle de Jode, mariée dix-huit mois après au célèbre artiste. Le compère et la commère avaient pris goût l'un à l'autre pendant la cérémonie. Abraham, débutant dans la vie sous de tels auspices, devait aimer la ligne et la couleur, l'ombre et la lumière : il apprit effectivement la peinture et devint franc-maître en 1638, lorsque le fameux graveur Jean Galle était doyen de la corporation.

Un homme qui dérangeait tout le monde pour ses actes de famille, ne pouvait refuser de paraître à son tour dans les cérémonies matrimoniales et autres. Le 5 novembre 1588, en conséquence, il servit de témoin à Pierre Brueghel d'Enfer, épousant dans la cathédrale Élisabeth Goddelet; le 25 novembre 1593, au marchand de tableaux Lambert de Jode, uni par l'église avec Barbe Olimaers; le 24 juillet 1594, il vit donner la bénédiction nuptiale à Jean de Momper et Élisabeth van Hoesewinckel; le 23 janvier 1599 enfin, à Jean Brueghel de Velours le père et Isabelle de Jode. Les peintres, les graveurs, les marchands de tableaux entretenaient à Anvers les relations les plus amicales, et formaient parmi les autres habitants comme une tribu d'élite.

Jean Snellinck obtint pendant sa vie de brillants succès, au rapport de Karel van Mander. Les princes et les capitaines le priaient souvent de retracer leurs faits d'armes. Antoine van Dyck l'honorait

d'une estime très vive, puisqu'il exécuta son portrait sur toile et lui donna place dans sa collection de peintres fameux. Son image figure aussi dans le nombre de celles qu'il voulut immortaliser par la gravure. C'était un homme à la tête puissante, énergique, à la face large, aux moustaches épaisses, à la barbe touffue, aux épaules d'athlète. Il aurait pu servir de type pour un capitaine de dragons, dans les batailles qu'il reproduisait si bien.

Le portrait de Jean Snellinck, dû au pinceau de Van Dyck, fut placé sur le tombeau de l'artiste, en l'église de Saint-Georges d'Anvers, tombeau maintenant détruit. Son épitaphe relatait l'année de sa mort, le nom de sa seconde femme et quelques circonstances intéressantes; la voici, telle que nous l'a transmise Descamps :

« Ici reposent le célèbre Jean Snellinck, peintre des archiducs Albert et Isabelle, et de Son Excellence le comte de Mansfeld, mort le 1er octobre 1638, âgé de 94 ans, et Pauline Cuypers, sa femme, morte le 6 octobre 1638, ainsi que leur fils André Snellinck, mort le 10 septembre 1653. »

Pauline Cuypers ne survécut donc pas son à mari plus de cinq jours; mais elle ne devait pas être jeune, car sa première couche avait eu lieu cinquante et un ans auparavant.

Cornille de Bie, dont le livre parut en 1661, ne nous donne qu'un seul détail sur Jean Snellinck : il se borne à nous apprendre que le peintre exécutait des modèles de tapisseries, où son pinceau vif et sûr épargnait les plis dans les étoffes. On a récemment trouvé sur les registres d'un fabricant de tapis, à

Audenarde, nommé Georges Ghuys, la confirmation la plus inattendue de ce renseignement. On y lit que le manufacturier commanda, en 1607, au peintre qui nous occupe, huit patrons de tapisseries, où devait se dérouler l'histoire de Zénobie, reine de Palmyre. Le négociant les fit copier plusieurs fois, et les images brodées eurent beaucoup de succès, furent très recherchées à Paris (1). M. Van der Meersch suppose, avec vraisemblance, que le même entrepreneur fit exécuter d'autres modèles par Jean Snellinck.

« Sa réputation, dit Houbraken, est arrivée jusqu'à moi, mais je n'ai jamais vu aucune de ses toiles (2). » Campo Weyerman, qui se moque d'Houbraken, n'en savait pas davantage. Il est digne d'observation que presque tous les peintres formés pendant les guerres du seizième siècle, ont été encore plus maltraités par le temps que les peintres antérieurs, quoique leurs tableaux n'aient point subi la violence des iconoclastes. De leurs devanciers, il nous reste un petit nombre de productions : les leurs ont disparu dans la tempête ou dans la gloire de leurs successeurs.

Plus heureux que Weyerman et Houbraken, j'ai pu examiner trois ouvrages de Snellinck, deux à Malines même, la ville natale de l'artiste, et le troisième à Anvers. La chapelle du corps des merciers, dans l'église Saint-Rombaut, ayant été entièrement

(1) Théodore van Lerius : *Supplément au catalogue du musée d'Anvers*, pag. 18.

(2) Houbraken, t. Ier, pag. 36.

dévastée par les iconoclastes, les doyens de la jurande prirent des mesures, en 1585, pour réparer le désastre. L'un d'eux, qui se nommait Daniel Snellinck, était probablement le frère du coloriste. Un nouvel autel fut construit et, en 1601, on chargea le franc-maître de peindre le retable qui devait l'orner. Il lui rapporta 300 florins, outre un don de 20 florins que reçut Pauline Cuypers, sa femme; le cadre, la dorure et les autres accessoires coûtèrent 144 florins (1).

Ce retable se trouve encore au même endroit et porte l'inscription suivante : *Joan. Snellinck f.* 1601. Le panneau central figure le Christ ressuscité montant vers le ciel. Ayant une nue pour appui, entouré d'anges et de chérubins, tenant à la main gauche l'étendard victorieux que la brise agite, le Fils de l'homme lève la main droite pour bénir le monde. Au bas du nuage, saint Pierre et saint Paul sont en adoration. Plus loin, dans un effet de lumière très poétique, on aperçoit les saintes femmes se dirigeant vers le sépulcre vide que garde un archange. Ce travail classe le peintre malinois parmi les élèves et imitateurs de Martin de Vos. Le faire en est tellement semblable à celui du maître d'Anvers, on y remarque si bien tous ses défauts et toutes ses qualités, sans la moindre exception, qu'en détruisant la signature, on pourrait le lui attribuer. Personne ne se douterait de la supercherie. C'est la même couleur douce et froide, ce sont les mêmes tons crayeux, le même dessin élégant, soigné, coquet, peu hardi. Le

(1) *Archives de Malines;* registres des corporations.

Christ a la tête d'une jeune fille. L'expression et le type de saint Pierre sont fort remarquables (1).

L'église Sainte-Catherine possède un autre ouvrage de notre artiste, ayant pour sujet la Descente du Saint-Esprit. On y voit cette inscription : *Joan. Snellinck f.* 1606. Les types en sont dignes d'éloges et les figures très expressives. Tout y confirme les jugements que nous venons de porter, mais ce tableau a beaucoup souffert. On l'a nettoyé à la mode flamande, c'est à dire qu'après l'avoir couché sur le sol et enduit de savon noir, on l'a frotté avec ces brosses garnies d'un long manche, que l'on emploie pour purifier le pavé des églises.

Un tableau que j'avais indiqué dans ma première édition comme ayant appartenu à M. Smets-Steenekruys, de Malines, et comme ayant été vendu après sa mort, en octobre 1847, a été donné au musée d'Anvers, en 1860, par feu Moons van der Straelen (2). Il porte la signature et la date : *J. van Snellinck* 1597, et en outre l'inscription suivante : *Octavianus Michaelis D. D.* (Octavien Michiels en a fait présent.) Il avait donc été offert à quelque église par ce dévot personnage, qui était de famille noble, car le panneau est orné, sur la gauche, de ses armoiries. Je pourrais prétendre que je suis son descendant et m'approprier son blason ; s'il m'était difficile de prouver mes droits, il ne serait pas moins difficile de me

(1) Les volets sont moins finis ; l'intérieur retrace l'Annonciation et la Nativité ; l'extérieur, saint Nicolas ressuscitant les trois petits garçons, et saint Rombaud entouré de ses assassins.

(2) N° 544.

combattre, et je me trouverais, en attendant, chevalier ou baron, d'autant plus qu'il existe dans le Limbourg une famille baroniale de Michiels; mais ces distinctions aristocratiques n'ont pas plus d'importance à mes yeux qu'un rat mort. Octavien était membre de la pieuse confrérie anversoise des gens mariés; comme il se préparait à faire un voyage en Italie, ses collègues décidèrent, le 8 juillet 1593, qu'ils lui donneraient des lettres de recommandation pour toutes les sodalités de la Vierge, qui existaient au delà des Alpes. Mon homonyme se maintint donc, j'espère, en état de grâce pendant toute son excursion.

Le tableau commandé par lui représente le *Sauveur sur la croix, entre les deux larrons*. L'ordonnance n'a rien de frappant, d'original, qui exige une description particulière. La facture pique la curiosité par un mélange d'imitation italienne et de goût flamand, de recherche et d'ingénuité, d'affectation et d'inexpérience. Madeleine, agenouillée au pied de la croix, semble une fille puînée du Corrége, moins gracieuse et moins brillante que ses sœurs. Les attitudes pénibles, tourmentées des deux larrons, éveillent faiblement le souvenir de Michel-Ange. Snellinck avait-il franchi les Alpes? Nul renseignement trouvé jusqu'ici ne l'atteste; la coutume de l'époque et la double imitation que trahit cette œuvre, autorisent à le croire. Le dessin a de la souplesse, court en lignes faciles, les têtes ne manquent pas d'expression, mais ces qualités languissent dans les zones moyennes du talent. La couleur n'a pas non plus un mérite supérieur : elle est un peu confuse, bar-

bouillée, comme dans une ébauche; la perspective mal faite ne détache pas les seconds plans des premiers. L'espèce de sortilége, qui alourdissait le vol des peintres flamands, au seizième siècle, et leur fermait les hautes régions de la beauté, appesantissait donc aussi Jean Snellinck.

Un retable que je n'ai pas vu, mais dont M. Van der Meersch fait un grand éloge, décore en ce moment l'église Notre-Dame de Pamele, à Audenarde. Placé d'abord sur le maître-autel, on l'a transporté en 1680 dans une chapelle latérale. Le panneau du milieu figure la Création d'Adam; un volet, le premier homme tenté par la première femme; l'autre volet, le couple désobéissant chassé du paradis. L'extérieur des vantaux, peint en grisaille, représente Adam qui laboure la terre, Ève assise qui tient son premier-né. Ces images, que l'auteur acheva en 1608, lui rapportèrent 672 livres parisis. Sans doute il les avait expédiées d'Anvers, car une partie de la somme lui fut remise seulement le 1er août 1609, pendant un voyage qu'il fit à Audenarde, où le curé, les marguilliers, le baron de Pamele lui offrirent ce qu'on appelait le vin d'honneur, pour lui témoigner leur satisfaction. Comme il avait amené avec lui un de ses fils, le jeune homme reçut en outre un don de 50 escalins parisis. Une autre preuve que le triptyque avait été historié sur les bords de l'Escaut, c'est que les cadres furent dorés par David Remeeus, artiste peintre (*taeferelschilder*), admis dans la corporation d'Anvers en 1581, auquel on paya de ce chef 353 livres parisis.

L'église de Sainte-Walburge, à Audenarde, ren-

ferme plusieurs tableaux de Jean Snellinck. Une confrérie instituée en l'honneur de saint Jacques de Compostelle, dont les séances avaient lieu dans cet édifice, lui commanda en 1614 l'œuvre la plus importante, pour son autel qu'on remettait à neuf. Ce morceau peint sur toile, qui représente la Transfiguration, occupe encore la même place. Il porte la signature du maître, la date de 1616, dit M. Van Lerius, et la mention qu'il fut installé sous le décanat de Pierre van den Baese, fils de Jean.

Au dessous de ce grand morceau, on en voit un plus petit, peint sur bois, qu'on suppose avoir été donné à la fabrique par Jean Snellinck. Il figure l'apôtre saint Jacques à cheval, luttant contre les Sarrazins, montés comme lui : c'est une mêlée, dont il serait important de constater l'origine, car elle nous offrirait un spécimen des tableaux de batailles qui avaient fondé la réputation de l'artiste.

La *Transfiguration* dut avoir un grand succès : à peine était-elle en place que les doyens et anciens de la corporation des merciers, qui avaient un autel dans la même église, s'adressèrent au peintre et lui demandèrent une grande œuvre pour le décorer. Il s'agissait d'un triptyque, évalué 480 livres parisis, outre un don de 4 livres 16 escalins destiné à l'un de ses fils. Mais on abandonna ce premier plan, et les dignes bourgeois se contentèrent d'un morceau peint sur toile, devant lequel leurs héritiers s'agenouillent encore. Il offre à leurs yeux le *Couronnement de la Vierge*, quoique le métier eût pour patron l'archange Michel. J'ignore quelle valeur a ce tableau, où l'Esprit-Saint n'est pas travesti en colombe, mais a gardé

la forme humaine que lui donnaient les premiers artistes chrétiens.

Voilà les œuvres qui nous restent d'un peintre jadis célèbre, maintenant peu connu et dont on ne se souciait guère, quand j'ai appelé sur lui l'attention, comme sur le fondateur d'un genre moderne.

A ces renseignements il faut ajouter l'indication de tableaux disparus et de commandes faites au robuste Malinois. Le 10 janvier 1605, les marguilliers de l'église Saint-Jacques, à Anvers, eurent un entretien avec l'artiste et lui demandèrent une *Adoration des mages*, pour un des deux autels que dominait le jubé. Des ailes devaient flanquer l'image principale et trois petits tableaux s'aligner au dessous. Jean Snellinck ayant accepté le travail, il lui fut payé 115 florins par la fabrique, le 25 juin 1607. Comme les deux autels furent démolis et reconstruits en 1669-1670, puis ornés, en 1671, de deux nouvelles peintures dues à Théodore Boeyermans, on présume que les panneaux de Snellinck furent vendus au Marché du Vendredi, les comptes de l'église mentionnant, le 1er novembre 1669, une transaction de ce genre.

Pendant le mois de juillet 1610, le maître habile décora de fresques vivement exécutées la salle où les jésuites d'Anvers réunissaient la confrérie des gens mariés. Cette tâche, qui ne l'occupa que trois jours et dont il ne voulait d'abord accepter aucune rémunération, lui fut payée dix écus ou philippes d'or. La même compagnie dévote, à laquelle il était peut-être affilié, lui commanda sept toiles, représentant des scènes de la Passion, qui furent placées le 12 avril 1611. Avec leurs cadres et les rideaux destinés à les

protéger contre l'air et le soleil, elles coûtèrent 364 florins 12 sous et demi, somme que nous mentionnons parce qu'il est curieux de suivre dans l'histoire les prix touchés par les artistes. Deux ans après, on augmenta la série d'une *Condamnation du Fils de l'homme;* le 16 juin 1614, on y ajouta une dernière toile, représentant le Christ assis sur la pierre de la flagellation, ayant autour de lui sa mère, les quatre évangélistes et des anges, qui déplorent ses souffrances imméritées. Lorsque l'impératrice Marie-Thérèse supprima l'ordre de Saint-Ignace, ces tableaux furent confisqués par le gouvernement autrichien : on ignore ce qu'ils sont devenus. Rappelons enfin un tableau qui appartenait au peintre Jean-Guillaume Frank, à La Haye, où il fut vendu le 3 avril 1762 : il représentait Noé sortant de l'arche, avec sa famille et toutes sortes d'animaux. Il est bizarre qu'en étudiant les œuvres d'un artiste, qui s'était rendu fameux par sa manière de peindre les batailles, nous n'ayons pu analyser ou citer que de pieuses compositions (1).

(1) Houbraken (t. Ier, pag. 36) fait à propos de Snellinck une observation qui prouve que, de son temps encore, on montrait dans les Pays-Bas, pour l'histoire de l'art national, une fâcheuse insouciance : « Beaucoup de personnes, dit-il, qui auraient pu me donner des renseignements sur des peintres qu'ils ont connus, ont mieux aimé se taire ; souvent je me suis affligé en voyant combien l'on secondait peu mon zèle. Si j'avais trouvé dans les gens que je questionnais l'ardeur dont j'étais animé, une multitude de faits obscurs seraient maintenant éclaircis ; j'aurais sauvé de l'ombre éternelle une foule de précieux détails qui seront toujours ignorés. »

CHAPITRE XXXI

FLEURS ET ANIMAUX

Louis van den Bosch, premier peintre de fleurs. — Il invente les combinaisons, les agencements, que David de Heem, Abraham Mignon et Van Huysum employèrent par la suite. — Jacques de Gheyn, son imitateur. — Damier chromatique dont il se sert pour étudier les effets des couleurs juxtaposées. — A trente-neuf ans, l'histoire le perd de vue. — Georges Hoefnaghel, peintre d'animaux. — Il apprend le dessin malgré son père. — Ses voyages en France et en Espagne. — Abraham Ortelius entreprend avec sa collaboration le *Théâtre des cités du monde*. — Sac d'Anvers par les troupes espagnoles; ruine de la famille Hoefnaghel. — Georges va chercher fortune en Italie. — Le duc de Bavière lui offre une position qu'il accepte. — Rodolphe II l'attire à Prague. — Manuscrits splendides ornés par lui, qu'on retrouvera peut-être.

Les autres genres de peinture se développèrent aussi rapidement à la fin du seizième siècle. La grâce des fleurs trouva elle-même des interprètes dans cette époque homicide. Pendant que le bruit du canon retentissait de province en province, quelques âmes

pacifiques cherchaient la solitude et le recueillement. Les haines des hommes n'empêchent pas la nature d'être bienveillante : au dessus des troupes qui s'égorgent avec acharnement, elle déploie un ciel radieux; les fruits continuent à mûrir autour des sanglantes cohortes et les bois parfument le tranquille horizon. Il semble que la mère commune des êtres veuille ainsi reprocher à ses fils leurs impitoyables pensées. Tandis que le meurtre allait promenant son épée ruisselante, des artistes naïfs suivaient donc les détours des vallées discrètes, étudiant dans les mousses et les feuillages les métempsychoses de l'âme universelle. Jean van Eyck, l'enfant de la Meuse, leur avait montré la route. Les maîtres du quinzième siècle avaient tous suivi sa trace et orné leurs tableaux d'un printemps perpétuel. Le peintre le plus ancien, qui prit les fleurs pour sujet ordinaire de ses œuvres, fut un nommé Jean Louis van den Bosch. Karel van Mander le place immédiatement après Jérôme Bosch, à cause de la ressemblance de leurs noms et aussi parce qu'ils étaient tous les deux de Bois-le-Duc, motif très peu concluant. On trouve ce motif exposé dans le texte original, mais comme il n'en est pas question dans le livre de Descamps, les historiens qui se fiaient à ce dernier ont cru que Louis van den Bosch était le contemporain de Jérôme Bosch. L'explication même de Van Mander prouve cependant qu'il était né plus tard; s'ils avaient fait route ensemble, l'auteur flamand ne se serait point excusé. L'artiste bucolique peignait les fleurs et les fruits d'une manière admirable : il groupait souvent les

premières dans un vase plein d'eau, comme le firent par la suite Abraham Mignon et Van Huysum. Sur les pétales et les feuilles étincelait la rosée du ciel; des coléoptères, des papillons et des mouches s'y promenaient ou voltigeaient alentour. Il n'épargnait aucun soin pour imiter la nature, et ses ouvrages unissaient une extrême finesse à une complète vérité. Il mit en œuvre la poétique des infiniment petits. On voyait de sa main chez le sieur Melchior Wyntgis, à Middelbourg, quatre morceaux circulaires, où brillaient et les filles du printemps, et leur progéniture, ces fruits de l'automne, aussi beaux que les fleurs. Dans un des cartouches, il avait représenté au second plan un incendie, comme pour opposer la destruction à la fécondité. Un Saint Jérôme, qui ornait aussi la maison de ce célèbre amateur, prouvait que Louis van den Bosch ne traitait pas moins bien la figure. Une de ses idylles s'épanouissait an milieu d'un verre, chez un autre connaisseur de l'époque, Jacques Razet. Voilà tous les détails que l'on trouve sur ce précurseur de David de Heem. Il doit avoir vécu dans la seconde moitié du seizième siècle, moment où s'opéra la division des genres.

Il eut pour imitateur de ses bucoliques travaux Jacques de Gheyn, né à Anvers en 1565. Son père, qui portait le même prénom que lui, n'avait pas vu le jour sur la terre, mais sur l'eau, pendant que sa mère allait de Harlingen à Amsterdam, en traversant le Zuiderzée. La famille était originaire d'Utrecht, où elle vivait dans une situation aisée et honorable. Lui-même peignait parfaitement sur verre, comme l'attestaient plusieurs images diaphanes, dont il

avait orné les églises d'Anvers et de la banlieue. Il était venu résider sur les bords de l'Escaut, on ne sait à quelle époque; les registres de Saint-Luc nous apprennent seulement qu'il reçut comme élève, en 1570, un nommé Philippe Peeters. Il exécutait aussi fort habilement le portrait en miniature, et finit par s'approprier la méthode de la peinture à l'huile, de sorte qu'il l'employa désormais pour ses cartons de verrières, au lieu de les dessiner comme auparavant sur du papier. Il mourut en 1582, dans toute sa force, n'étant âgé que de cinquante ans. Son fils, qui en avait alors dix-sept, peignait déjà si remarquablement sur vitrail qu'il put terminer les travaux interrompus par la mort de son père. Et comme il avait appris, dès cette époque, l'usage du burin, le vieil artiste, auquel la fabrication des vitraux avait sans doute causé maint déboire, lui donna, quand il sentit venir sa dernière heure, le conseil d'y renoncer, de pratiquer uniquement la gravure. Le jeune homme mit à exécution cet avis, autant que les circonstances le lui permirent, car il fut obligé longtemps encore de peindre sur verre, pour gagner de quoi vivre. Il s'adonnait simultanément à l'exercice de la miniature. Enfin il put quitter Anvers, pour aller se perfectionner dans l'art de tailler le cuivre chez le fameux Henri Goltzius, à Harlem. Il ne devait d'abord travailler que deux ans sous sa direction, mais quand l'époque du départ fut venue, les leçons du grand maître lui parurent si profitables qu'il ne put se résoudre à lui dire adieu. Ses progrès néanmoins étaient retardés par la dissipation à laquelle l'entraînait une aimable société de jeunes

gens. Aussi une occasion de se marier s'étant offerte en 1595, il la saisit et chercha le recueillement sous le toit conjugal. Il y trouva en effet le calme, nécessaire aux œuvres d'élite, l'ardeur laborieuse qui permet seule d'obtenir de grands résultats. Jacques de Gheyn pourtant devait changer une fois encore de profession. Bien qu'il eût formé un recueil d'estampes, soit exécutées par lui, soit gravées par d'autres, il se dégoûta peu à peu du burin. La couleur et le pinceau lui parurent les meilleurs moyens pour rendre l'aspect naturel des choses, et cette passion nouvelle lui fit regretter, comme perdu, le temps qu'il avait employé à dessiner sur cuivre. Force lui fut donc de se familiariser avec la peinture à l'huile. Pour en bien comprendre toutes les ressources, tous les effets, il imagina un singulier expédient : il traça sur un grand panneau cent carrés, qu'il peignit de diverses couleurs, soit pures, soit mélangées : il y distribua l'ombre et la lumière, observant d'un œil curieux ce damier chromatique. Il avait numéroté chaque case et, pour ne point oublier ses remarques, les consignait dans un petit livre. Quand il eut bien examiné les préférences, les antipathies des couleurs entre elles, il jugea qu'il pouvait prendre le pinceau. Il débuta par copier d'après nature un pot rempli de fleurs : la tentative lui reussit à merveille; on s'étonna qu'il eût si bien fait du premier coup. Le travail néanmoins n'était pas sans défauts; il s'en aperçut lui-même et commença un énorme bouquet, dont la partie inférieure plongeait dans un vase de cristal. Cette œuvre était si belle que l'empereur l'acheta; il devint aussi propriétaire d'un petit vo-

lume, où Jacques de Gheyn avait exécuté à la détrempe et en miniature toute sorte de fleurs et d'animaux. Charmé du succès qu'il avait obtenu et sentant ses forces grandir, le peintre abandonna le frais domaine de la végétation pour les péripéties dramatiques de l'histoire. Son talent ne faiblit pas dans cette nouvelle épreuve, de sorte qu'il traita tour à tour des scènes graves et de riants motifs, dont la belle saison ne le laissait pas manquer. Sa manière de travailler lui obtint les bonnes grâces du stathouder Maurice de Nassau. L'illustre capitaine lui fit peindre un cheval de grandeur naturelle, qu'un homme menait par la bride, et fut très content de l'œuvre; mais l'artiste, ne l'ayant point jugée satisfaisante, revint à sa méthode habituelle. En 1604, il eut la fantaisie d'aborder le genre historique, dans les proportions où on le traite d'ordinaire; il exécuta donc une Vénus endormie, près de laquelle sommeillait un jeune Amour; aux pieds de la déesse, on voyait deux satyres, dont l'un soulevait doucement, avec une expression de crainte, la légère étoffe qui couvrait sa nudité. Van Mander affirme que c'était un chef-d'œuvre, et ajoute que l'auteur se trouvait alors dans toute sa force, dans toute son activité, qu'il peindrait encore bien d'autres pages excellentes. Personne n'ayant parlé de Jacques après le chroniqueur flamand, on ignore ce qu'il a pu faire pendant le reste de sa vie, on ignore même l'époque où il termina ses jours et ses travaux (1).

(1) Pour ne pas trop allonger cette évocation de gloires défuntes et sans pièces à l'appui, nous nous contenterons de mentionner un autre

Le genre pour lequel le seizième siècle paraît avoir eu le moins de prédilection et qu'il cultiva le moins, fut celui des animaux vivants ou morts. Un seul artiste se fit alors une réputation par ces images tranquilles. Plusieurs paysagistes les traitaient sans doute comme accessoires, mais on ne croyait pas encore, selon toute vraisemblance, qu'elles pussent former une division spéciale dans le grand domaine du coloris. François Pourbus, le vieux, y déploya un talent remarquable (1). Nous avons déjà parlé des travaux de ce genre qu'exécutèrent Jacques Savery, son fils Roland, et David Vinckenboons. Hoefnaghel fut entraîné, presque sans le vouloir, à s'en occuper d'une façon particulière.

Il était né à Anvers, en 1545, d'un riche joaillier qui voulait, malgré son désir et son inclination, lui faire continuer son négoce. Mais il se souciait peu du trafic, n'aimait que l'étude, la poésie et le dessin; on le trouvait toujours crayonnant, toujours barbouillant de ses esquisses la maison paternelle et ses livres de classe; en vain on le contrariait, on le surveillait, on le punissait comme un enfant mutin, sa vocation était la plus forte. Le magister lui enlevait-il son papier, il dessinait avec une baguette ou avec le doigt sur la poussière ou le sable qui jonchait le parquet; rentré chez lui, c'était une autre affaire : aussitôt qu'on le perdait de vue, il dispa-

artiste du même temps, Diderick ou Thierry le Frison, né dans la province de Frise, comme l'indique son sobriquet : il peignit des légumes, des fruits, des fleurs, toutes les provisions de bouche, à la manière vénitienne. *Karel van Mander*, t. II, pag. 187.

(1) Voyez les pages qui le concernent dans le chapitre suivant.

raissait dans le grenier, où il exerçait clandestinement ses doigts inexpérimentés. Comme il n'avait pas de modèles, il s'avisa un jour de crayonner sur une planche sa main gauche avec sa main droite. Le consul ou ministre résident de Savoie, qui demeurait chez son père, ayant vu cette esquisse, la trouva si bien faite, qu'il obtint pour lui la permission de suivre son penchant. Il n'en continua pas moins ses autres études, apprit le latin, rima des vers flamands, devint peu à peu un homme instruit et un bon poète. Jean Bol lui donna quelques leçons de peinture en détrempe.

Quiconque possède une organisation d'artiste vit surtout par les yeux. Joris Hoefnaghel (1), en conséquence, désira bientôt parcourir du pays, voir les sites, les figures, les monuments, les mœurs, les coutumes des différents peuples, la végétation et la lumière des différents climats. Au lieu de l'entraîner vers l'Italie, son caprice le porta vers la France et l'Espagne. Le voilà donc en route, copiant tout ce qui frappait son attention, paysages, scènes agricoles, vendanges, chutes d'eau, fiançailles et mariages, danses et fêtes, villes et châteaux, costumes et parures. La France eut la primeur de sa verve. Il en crayonna les cités principales, Orléans, Tours,

(1) *Joris* veut dire Georges, mais nous sommes contraint de laisser à ce prénom sa forme flamande, pour ne pas dérouter les amateurs, historiens et marchands de tableaux, qui trouveraient une peinture signée *J. H.* ou *J. Hoefnaghel* : la première lettre les embarrasserait, si la forme latine et française leur était seule connue. On verra plus loin une méprise singulière occasionnée par les initiales de deux mots flamands.

Poitiers, Angers, Lyon, Vienne, curieuses images que nous a conservées le burin, qui ont pour nous un intérêt historique et nous montrent l'état de ces grandes communes dans la seconde moitié du seizième siècle (l'auteur voyageait de 1563 à 1565). Les personnages dessinés dans les villes ou dans la campagne nous renseignent sur les costumes de l'époque et sur de vieux usages. On voit au bord de la Loire une dame qui se promène en filant une quenouille, tandis qu'un jeune cavalier lui présente une fleur et paraît lui débiter un madrigal. Non loin de là, des blanchisseuses alignées frottent et battent le linge sur les rives du fleuve.

Après avoir exploré la France, le jeune artiste, qui n'avait que dix-huit ans, traversa les Pyrénées, descendit en Espagne, continua d'y prendre des croquis. L'abondance de ses esquisses prouve que la Péninsule était le principal objet de sa curiosité. Il visita et crayonna l'une après l'autre toutes les grandes cités ibériques, mêlant partout quelques scènes, quelques détails de mœurs au panorama des villes. Jusqu'au moment où il atteignit Cadix, Hoefnaghel n'avait exécuté que des dessins. Quand il fut entré dans le grand port andalous, il lui arriva de Flandre une boîte bien fermée, contenant des couleurs d'aquarelliste, qu'il employa pour retracer la ville et dont il fit usage ensuite pour reproduire d'autres vues. Il esquissait et peignait d'ailleurs des études de plantes et d'animaux.

Enfin, il regagna sa patrie, emportant un butin considérable, une espèce de trésor. Il avait exécuté ce travail énorme, sans autre intention que de satis-

faire un goût passionné. Mais ses croquis trouvèrent bientôt un emploi. Abraham Ortelius, compatriote de l'auteur, célèbre géographe et membre de la corporation de Saint-Luc, s'en servit pour un grand ouvrage en six volumes in-folio, le *Théâtre des cités du monde*. Peut-être même le projet de cette vaste publication lui fut-il inspiré par les dessins et les miniatures d'Hoefnaghel; les dates, du moins, autorisent à le croire. Le peintre était revenu en 1565 sur le bord de l'Escaut, et le premier tome ne parut qu'en 1672 (1). Les planches les plus belles, les plus nombreuses de ce recueil ont été burinées d'après les travaux de l'artiste flamand et portent sa signature.

L'année qui suivit le début de cette grande entreprise, Hoefnaghel exécuta une œuvre charmante que possède la bibliothèque de Bourgogne. On y lit cette inscription : *Georgius Houfnagle antverpianus faciebat anno* 1573, *natura sola magistra*. L'auteur se glorifiait avec raison de n'avoir été instruit par personne, car son nom ne figure pas sur les registres de Saint-Luc. Le morceau dont nous parlons est une miniature qui représente Séville en perspective, comme elle s'offre au spectateur de la rive droite du Guadalquivir; des figures animent le premier plan, des barques glissent sur le fleuve, les faubourgs occupent l'extrémité de l'horizon. De merveilleuses arabesques forment alentour un encadrement, selon le goût du moyen âge.

(1) Voici le titre de l'ouvrage : *Civitates orbis terrarum in æs incisæ et excusæ, et descriptione topographica et politica illustratæ, collaborantibus Francisco Hohenbergio chalcographo et Georgio Hoefnaghel. Coloniæ ab anno* 1572 *ad* 1618. Les quatre premiers volumes ont été traduits en français.

En haut, le démon du Midi, Philippe II, trône sur un siége d'or, entre deux évêques. Les emblèmes de la paix et de la guerre, des objets empruntés aux trois règnes de la nature, une image symbolique de la conquête du nouveau monde par l'Espagne, toutes sortes de capricieuses inventions s'y déroulent, traitées avec une finesse, une élégance, une harmonie indescriptibles. On passerait des heures entières à examiner en détail ce chef-d'œuvre. C'est au bas que se trouve l'inscription rapportée plus haut; sous le paysage, on lit la date de 1570, preuve manifeste que le peintre l'avait d'abord exécuté d'après un croquis et dessina plus tard la frise prodigieuse qui excite l'étonnement et l'admiration.

Hoefnaghel ayant calmé les premières ardeurs de sa passion pour les images figurées, son père avait obtenu de lui qu'il prendrait part à son commerce. Le négoce d'une vieille maison bien achalandée est une occupation très douce, et de nos jours encore les marchands belges et anglais savent se rendre la vie agréable, tout en faisant fructifier leurs capitaux. Georges pouvait donc unir à ses travaux d'artiste le soin de ses intérêts. Une jeune fille, qu'il aimait sans doute, avait accepté sa main, et tout lui promettait un heureux avenir. Mais il n'y avait, au seizième siècle, ni bonheur, ni avenir pour les Flamands, sous la domination d'un prince atroce, d'une soldatesque avide et impitoyable.

Les officiers espagnols ayant formé avec leurs troupes, en 1576, le complot de se ruer sur Anvers, sans prétexte et sans excuse, dans le seul but de piller une ville fameuse par sa richesse, se concen-

trèrent peu à peu dans la citadelle. Le 3 novembre, ils étaient prêts et sortirent de la forteresse ; un de leur chefs portait un étendard, où on voyait brodées, sur une face l'image du Rédempteur, sur l'autre celle de la Vierge consolatrice. Au moment de franchir les portes, les bandits se jetèrent à genoux et invoquèrent la protection de Dieu pour leur œuvre infâme. Les estimations les plus hautes fixent leur nombre à cinq mille. Or, la métropole commerciale des Pays-Bas était défendue par douze mille hommes de troupes régulières, dont six mille Wallons, enfants du pays ; elle contenait d'ailleurs deux cent mille habitants, qui auraient dû fournir vingt ou trente mille volontaires, dans une conjoncture aussi désespérée. Bien mieux, tout le monde aurait dû combattre, jusqu'aux femmes, jusqu'aux enfants, puisqu'il s'agissait de la fortune, de l'honneur et de la vie. Quelques citoyens à peine montrèrent du bon sens et du courage. Les six mille Wallons placés au premier rang se sauvèrent dès qu'ils aperçurent la face des Espagnols ; l'un d'eux, un cavalier, saisi d'une terreur panique, grimpa sur le talus des fortifications et sauta dans les fossés avec son cheval ; le lâche eut la bonne fortune de n'éprouver aucun mal. Les Espagnols se précipitèrent donc à travers les rues, criant comme des forcenés : *Santiago! España! a sangre, a carne, a fuego, a sacca!* (Saint Jacques! Espagne! à sang, à chair, à feu, à sac!) Une partie des auxiliaires allemands tinrent bon et se firent massacrer ; les autres, sous la conduite de Van Ende, un colonel flamand, se réunirent aux Espagnols pour égorger les citadins qu'ils avaient mission de dé-

fendre. Tant il est vrai que les peuples font eux-mêmes leur destinée!

La boucherie commença, une boucherie affreuse, où huit mille indigènes périrent, où deux cents Espagnols seulement reçurent la mort que tous méritaient (1). Les valets et les femmes de la garnison suivaient les bandes farouches, portant des torches et des matières inflammables, pour joindre l'incendie au meurtre, au viol et au pillage. Mille édifices ou habitations, formant le plus beau, le plus riche quartier, devinrent la proie du feu, y compris l'hôtel de ville. Le bourgmestre fut percé de coups, traîné sur la terre; femmes, enfants, vieillards, les troupes catholiques assassinaient tout. Mais le vol était leur préoccupation dominante. Ce qu'ils trouvaient ne leur suffisait point; supposant partout des trésors cachés, ils n'épargnaient ni les menaces, ni les coups, ni les blessures, pour forcer les habitants à les leur découvrir. Les expédients les plus atroces ne leur répugnaient pas. Ils tuaient des enfants en bas âge dans les bras de leurs mères, torturaient des parents devant leurs fils et leurs filles; voulant arracher à des maris de l'or qui n'existait pas, ils fouettèrent leurs femmes sous leurs yeux... jusqu'à la mort!

(1) Deux cents est le chiffre le plus élevé que donnent les historiens; Mendoza le réduit à quatorze. « Dans toutes les grandes rencontres, dit Motley, la même disproportion existe entre les pertes des Espagnols et celles des patriotes; et surtout à l'époque dont nous nous occupons. Dans les six mois qui s'écoulèrent entre la fin d'août 1576 et la signature de l'Édit perpétuel, le 17 février 1577, les Espagnols, suivant les historiens flamands eux-mêmes, tuèrent 20,000 Néerlandais et ne perdirent que soixante hommes. »

Une scène de même nature, mais moins tragique, eut lieu dans la demeure d'Hoefnaghel. On pense bien que les boutiques des joailliers alléchaient surtout la cupidité des brigands orthodoxes. Le père de notre artiste, pour sauver ses diamants les plus précieux, les avait descendus dans un puits; mais l'opération n'avait pu avoir lieu sans que sa femme et sa domestique en eussent connaissance. Les Espagnols, s'étant précipités dans le logis, font main basse sur tout ce qu'ils aperçoivent, puis demandent le reste : ils voulaient avoir leur compte! Le père et le fils auraient peut-être gardé le silence, au péril de leurs jours; les femmes terrifiées avouèrent sur-le-champ le secret. La famille en fut quitte pour passer sans transition de l'opulence à la misère.

Quand le pillage et le carnage eurent cessé, quand les soudards espagnols furent assez riches pour se faire fabriquer des armures d'or massif, le vendeur de joyaux et son fils durent chercher des moyens d'existence, problème difficile à résoudre au milieu d'une ville saccagée. Le père sans doute parvint à continuer humblement sa profession : mais elle ne rapportait plus de quoi nourrir deux ménages, et le miniaturiste fut contraint de s'exiler. Abraham Ortelius partait pour Venise : Georges l'accompagna, espérant trouver au bord de l'Adriatique une place de facteur en marchandises ou de dépositaire, qui fournirait à ses besoins. Les deux Flamands passèrent par l'Allemagne, et se rendirent à Augsbourg, allèrent voir les Fugger, les plus riches banquiers du monde, qui les reçurent à merveille et leur conseillèrent de ne point quitter le pays sans avoir exa-

miné la collection de peintures formée par le duc de Bavière. Une lettre de recommandation que leur donnèrent ces princes de la banque, les fit très bien accueillir par l'Électeur, qui non seulement ordonna de leur montrer ses tableaux, mais demanda au peintre s'il n'avait pas quelque œuvre de sa main. L'artiste lui montra son portrait et celui de sa femme exécutés en miniature, puis un certain nombre d'aquarelles, où il avait peint des animaux et des végétaux. Quand ils furent retournés dans leur auberge, le duc leur envoya un personnage de la cour, chargé d'acquérir les images d'histoire naturelle, l'auteur ne voulant pas vendre les portraits. Hoefnaghel, qui ne s'était jamais donné pour un peintre et n'avait pas une haute opinion de son mérite, se fit scrupule d'indiquer un prix; mais Ortelius le stimula, demanda en son nom cent couronnes d'or, que l'Électeur lui fit aussitôt remettre, témoignant en outre le désir de le garder à son service. Le voyageur accepta l'offre, mais à condition qu'il lui serait permis de visiter d'abord l'Italie. Bien loin de s'y opposer, le prince lui donna deux cents couronnes d'or, pour que sa femme pût se mettre en chemin et venir l'attendre à Munich. Le peintre avait donc, du premier coup, obtenu par son talent plus qu'il ne cherchait.

Il suivit Ortelius dans la cité des lagunes, puis à Rome, où son compagnon le présenta au cardinal Farnèse : le seigneur ecclésiastique lui fit tout naturellement des questions sur ses travaux, et Georges, pour satisfaire sa curiosité, lui montra aussi les deux feuilles de parchemin où il avait exécuté son image

et celle de sa femme. Elles ravirent le prélat et lui inspirèrent le désir de garder l'auteur chez lui, avec une pension annuelle de mille florins. Mais il était trop tard : Hoefnaghel avait donné sa parole. Le cardinal en fut d'autant plus chagriné que la mort lui enleva, justement à cette époque, l'habile aquarelliste don Julio Carvazzio : les deux voyageurs furent témoins de ses derniers moments.

Hoefnaghel continuait à dessiner les villes et les paysages pour le *Théâtre des cités du monde*. Une gravure nous enseigne que, le 1er février 1578, il s'arrêtait avec le cosmographe dans le beau site de Tivoli. Une autre nous les montre sur la route de Gaëte, admirant les massifs d'orangers et de citronniers, près du rivage que baigne une mer splendide. Ortelius, la main étendue vers les flots, semble exprimer son enthousiasme, et pour qu'on ne s'y trompe pas, les noms des deux explorateurs sont inscrits sous leurs images. Ils poursuivirent leur expédition jusqu'à Naples, dont Georges crayonna une vue élégante ; il reproduisit avec le même soin, la même fidélité, les sites et les monuments fameux d'alentour. Puis les deux pèlerins s'acheminèrent vers la cité des doges par une autre voie, pour utiliser leur retour.

Ils se séparèrent à Munich. Ortelius alla continuer sa publication au bord de l'Escaut ; Joris Hoefnaghel entra décidément en fonctions. Le duc Guillaume lui assura de bons émoluments, outre un costume de velours et un beau manteau qu'on lui donnait chaque année. L'archiduc Ferdinand, gouverneur du Tyrol, occupa aussi son adroit pinceau :

il lui avait demandé un livre d'heures, auquel l'artiste flamand travailla pendant huit années; tous les ans, il recevait du prince quatre cents florins des Pays-Bas. Lorsque le volume fut terminé, le prince tomba dans l'admiration : ce n'était pas seulement un chef-d'œuvre; on aurait dit l'œuvre d'une vie entière et d'une vie très occupée. Les frontispices, les marges, les initiales pullulaient de figures, d'emblèmes et d'ornements, qui avaient rapport au texte, de petites scènes qui l'expliquaient. Pour témoigner à l'auteur sa pleine satisfaction, l'archiduc lui offrit deux mille couronnes d'or et une chaîne du même métal, évaluée cent couronnes. Il faut bien espérer que ce missel n'est pas entièrement perdu pour nous, qu'on le retrouvera en Allemagne dans quelque bibliothèque princière, peut-être dans la bibliothèque impériale de Vienne.

Ces exploits pittoresques, parvenant à la connaissance de Rodolphe II, lui inspirèrent le désir d'appeler près de lui l'homme rare qui les accomplissait, d'ajouter un membre nouveau à la colonie flamande groupée sous les voûtes du Hradschin. Hoefnaghel, acceptant une invitation qu'il ne pouvait guère refuser, vint donc habiter le splendide manoir. L'empereur lui fit peindre en miniature quatre volumes d'animaux : l'un représentait les mammifères, le second les reptiles, le troisième les oiseaux, le quatrième les poissons, travail qui rapporta mille couronnes à l'auteur. L'ingénieux Flamand décora ensuite un manuscrit copié par le plus habile calligraphe du monde, où étaient traitées diverses matières; il y multiplia les figures, les symboles, les arabesques

avec tant de goût, que le prince en fut ravi. Dans son enthousiasme, il attacha définitivement le peintre à sa cour et lui assigna un riche traitement. Que sont devenues ces images qui excitaient l'admiration d'un prince fantasque, mais passionné pour les œuvres d'art et sachant les apprécier? Elles ne doivent pas être anéanties; en cherchant à Prague et à Vienne, je pense qu'on les retrouvera.

L'artiste avait justement les qualités qui plaisaient au souverain: c'était un homme courtois et généreux, parlant d'une manière agréable, sachant conter et décrire comme un orateur. Un beau front couronnait sa grande figure, où s'allongeait un nez d'une taille peu ordinaire; ses yeux rêveurs annonçaient la délicatesse de son goût; un petit menton, des moustaches et une impériale complétaient son visage. Une large fraise rayonnait autour de son cou, suivant la mode de l'époque.

Si bien que Joris fût traité par l'empereur, l'agitation de cette cour bizarre et la vie en commun ne pouvaient lui plaire. Il préférait se livrer sans contrainte à ses goûts, suivre ses habitudes. Comme il était fort curieux et avide de s'instruire, il se couchait souvent très tard et se levait toujours avant quatre heures : il s'occupait sans relâche, soit à peindre, soit à lire, soit à composer des vers, où il excellait : il connaissait parfaitement le latin et pouvait le traduire sur-le-champ, à haute voix, comme s'il lisait un ouvrage écrit en flamand. Il obtint l'autorisation de quitter Prague et d'aller habiter Vienne, où il fut libre de se plonger dans la solitude, où il put disposer à sa guise de tous ses moments.

Karel van Mander affirme que Joris Hoefnaghel cessa de vivre, âgé de cinquante-cinq ans, au début du grand siècle, et tous les biographes ont reproduit son assertion. Mais le *Théâtre des cités du monde* la réfute victorieusement. Quelques planches portent son nom, avec la date de 1617 (1). Le dernier volume de l'ouvrage, auquel il avait pris une si grande part, ayant été publié en 1618 et ne contenant pas de dessins postérieurs aux siens, on ignore à quelle époque il termina sa carrière, dit un auteur moderne qui fait quelquefois des recherches utiles.

On possède très peu de lettres écrites par les peintres flamands du seizième siècle. Une chance toute particulière nous a conservé un autographe italien de Hoefnaghel. La missive est adressée au chevalier Gaddi, amateur qui avait formé une riche collection de tableaux, de statues, de camées, de vases précieux, et donné commission à notre artiste pour lui acheter à Florence des dessins originaux. L'Anversois lui annonce qu'il s'est déjà procuré vingt-neuf grands dessins et six petits, évalués, l'un dans l'autre, un écu d'or la pièce : il déclare excellentes ces images au crayon, tracées par les maîtres flamands et allemands les plus habiles, Dürer, Lucas de Leyde, Patinir, Heemskerk, Jean et Hubert van Eyck, Metsys, Gossart : il y en avait également de Raphaël. On

(1) *Repertum inter studia autographica Petri Breuggelii pictoris nostri seculi eximii, ab ipsomet delineatum, communicavit G. Houfnaglius*, 1617. — *Depict. ab Egidio van der Rye Belga; communicavit G. Houfnaglius*, 1617. Ces deux légendes prouvent que Hoefnaghel arrangeait des vues prises par d'autres artistes.

estimait le morceau d'Albert Dürer quatre écus, celui de Lucas de Leyde trois, une grande esquisse de Patinir le même prix (1). On voit qu'à cette époque on trouvait dans le commerce des dessins originaux dus aux frères Van Eyck : ce seraient les plus intéressants pour nous, si on pouvait les découvrir, et Hoefnaghel malheureusement ne donne aucun détail sur les motifs qu'ils représentaient.

Il avait deux fils : l'un, nommé Jacques, était venu au monde en 1575 ; l'autre s'appelait Jean. Ils suivirent tous les deux les traces de leur père. Joris employa le talent du premier pour le *Théâtre des cités du monde* : il l'envoya copier des vues d'après nature en Bohême, en Hongrie, en Croatie, en Transylvanie. Les planches gravées d'après ses dessins attestent sa collaboration; sur les unes on lit ces mots : *Communicavit Georgius Houfnaglius, delineatum a filio*; sur quelques autres : *Depinxit et communicavit G. Houfnaglius, delineatum a filio*. Jacques tenait lui-même le burin et publia en 1592, à Francfort-sur-le-Mein, un recueil de cinquante-deux planches, d'après lesquelles on peut juger son mérite; il est intitulé : « Modèles et études, gravés par Jacques Hoefnaghel, sous la direction de son père, et affectueusement dédiés à tous les amis des beaux-arts (2). » Jean s'occupa surtout à reproduire des objets d'his-

(1) Marco Pagliarini : *Raccolta di lettere sulla pittura, scultura ed architettura*. La lettre porte la date du 12 février 1577.

(2) *Archetypa studiaque, patris Georgii Houfnaglii, Jacobus fil., genio duce, ab ipso sculpta, omnibus philomusis amice dicat ac communicat.*

toire naturelle pour les livres de science; il se fit une renommée par ce genre d'illustrations. En 1630, il publia une suite d'estampes, où il avait figuré des insectes pourvus d'ailes; le titre lui donne la qualification de peintre très célèbre (*Diversæ insectarum volatilium Icones, ad vivum accuratissime depictæ per celeberrimum pictorem D. J. Hoefnagel*).

Voilà les seules mentions que j'aie trouvées concernant l'art de reproduire les bêtes, qui ne font point partie de notre race, comme on le pratiquait au seizième siècle. Mais ces enluminures méthodiques, aussi habilement peintes qu'on les suppose, ne devaient pas être de véritables productions esthétiques. L'auteur n'avait pu y déployer cet art de composition, cette habileté de mise en scène, qui ont permis de faire avec les animaux vivants ou morts de vrais tableaux; il n'avait pu montrer que son adresse dans le maniement de la couleur. L'imitation de l'Italie et l'aspiration au grand style préoccupaient trop les intelligences; l'heure n'était pas venue d'ajuster en groupes harmonieux les bestiaux et les victimes du chasseur, de donner ces preuves extrêmes d'amour pour la nature. Il fallait d'abord que le calvinisme interdît aux œuvres figurées l'accès des églises, que les principes religieux, que les tendances chevaleresques s'affaiblissant, l'homme se trouvât seul en face du monde. Cette grande réalité, qui survit aux doctrines et aux chimères, l'attire alors avec une puissance inéluctable. Une voix sortie des entrailles de la terre et des profondeurs du ciel semble lui dire : « Pourquoi peupler l'univers de tes songes? La vie qui l'anime est plus brillante que tes spectres

mythologiques, plus forte que tes mobiles imaginaires. Contemple donc en lui-même l'être infini dont les êtres particuliers ne sont que des émanations, qui a pour demeure l'espace sans bornes et pour cadran l'éternité. »

CHAPITRE XXXII

DÉVELOPPEMENT DU PORTRAIT

Talent précoce des Flamands pour le portrait. — Anthonis Mor, nommé d'habitude Antoine Moro, né à Utrecht, où il réside longtemps. — Il est apprécié par le cardinal de Granvelle. — Faveur que lui témoignent Charles-Quint et Philippe II. — Passion du dernier prince pour les beaux arts; son goût éclairé, ses études sérieuses. — Le duc d'Albe ne traite pas moins bien Anthonis Mor. — Sa manière, ses tableaux. — François Pourbus le père ne visite point l'Italie et meurt à quarante ans. — Ses beaux morceaux d'histoire exécutés dans le vieux style. — Sa façon de peindre le portrait. — Le coloris émaillé ne convient pas aux tableaux de grande dimension. — Gortzius Gualdorp. — François Pourbus le jeune éclipse son père. — Coloris léger, manière sobre et charmante qui le distinguent. — Il travaille pour l'archiduc Albert. — Vincent Ier de Gonzague l'appelle à Mantoue et lui fait exécuter les portraits des plus belles femmes de l'époque. — Sollicité par Marie de Médicis, Pourbus vient habiter Paris. — Il y meurt en 1622. — Tableaux ravissants peints par lui. — Ses morceaux d'histoire.

Le portrait, cette patiente copie de la face humaine, devait arriver de bonne heure, chez les Néerlandais, à une grande perfection. Jean van Eyck lui-même, le créateur de l'art flamand, l'exécuta

d'une manière supérieure. Ses héritiers suivirent ses traces, et il est digne d'observation que dans les tableaux à volets du quinzième et du seizième siècles, le panneau du milieu, où se trouve figuré une épisode des livres saints, a quelquefois une valeur très secondaire, tandis que les deux peintures latérales, consacrées au donateur et à sa famille, sont des morceaux d'élite, pleins de charme et de vérité. Ce genre ayant pour base l'imitation la plus directe de la nature ne pouvait manquer de séduire une population empirique. Aussi tous les maîtres qu'elle a produits l'ont-ils très habilement cultivé. Mais le principal disciple de Schoreel, Anthonis Mor, s'y adonna le premier d'une façon exclusive. En lui commencèrent les grandes destinées de tous les portraitistes fameux. Leurs travaux les mettant sans cesse en relation avec de hauts personnages ou de gracieux modèles, mille occasions de fortune ou de plaisir viennent leur tendre la main. Depuis Holbein, Titien, Van Dyck et Lely jusqu'à Thomas Lawrence, ils ont vécu au milieu des honneurs et des fêtes.

Anthonis Mor, qu'on a pris l'habitude de nommer Antoine Moro, vit le jour à Utrecht en 1512 (1). La célébrité de Jean Schoreel lui produisit l'effet d'une incantation magique et l'entraîna vers la peinture. Il semble avoir résidé longtemps dans sa ville natale. Un panneau qui se trouvait en 1817 chez le

(1) Fiorillo avait seul donné cette date : où l'avait-il découverte? Je l'ignore; mais elle a été confirmée par les recherches de M. Chrétien Kramm dans les archives d'Utrecht.

comte de Brabeck, à Sœder, près d'Hildesheim, a passé depuis au musée de Berlin et porte cette inscription :

Anthonis Mor fecit 1544.

représente en effet deux chanoines de la cathédrale, comme le prouvent les légendes hollandaises placées en bas du tableau. Voici la traduction de la première :

« Maître Cornélis van Horn, docteur, né dans la Frise occidentale, chanoine à la cathédrale d'Utrecht, visita Jérusalem, la ville sainte, quand on écrivait 1520, comme vous pouvez l'apprendre; qu'il obtienne en récompense la paix éternelle! »

L'autre annotation signifie :

« Sire Antoine Taefs d'Ameronghen, bien connu, né à Utrecht, chanoine de la cathédrale, est allé à Jérusalem, dans la Terre-Sainte, à Rome, à Saint-Jacques de Compostelle et en bien d'autres lieux. »

Les deux prélats sont peints dans leur costume officiel, tenant une palme entre leur mains jointes. Ils se détachent sur un fond gris. A droite, Cornélis van Horn, vu de profil; à gauche Antoine Taefs, vu de trois quarts; près d'eux, leurs écussons (1). Portraits excellents, où la nature a été prise sur le fait, copiée avec un soin minutieux. Les types des personnages suffiraient pour indiquer leur patrie. Leurs yeux vous regardent si bien qu'ils paraissent vivants.

(1) Les légendes sont écrites au bas du panneau, sur un bande blanche, que sépare en deux une croix de Jérusalem; n° 585 a.

Comme leur figure, l'exécution a un caractère pleinement hollandais : aucune trace d'influence italienne. L'esprit général de l'œuvre et les détails de la facture prouvent que le talent de l'auteur planait encore dans une pure atmosphère nationale. Et ce premier style du peintre néerlandais l'emporte de beaucoup sur la manière qu'il adopta par la suite. Il est plus libre, plus facile, d'un aspect plus moderne ; la couleur a une légèreté, une sobriété, que l'on regrette, quand on examine ses travaux postérieurs. Pourquoi son pinceau devint-il si lourd, quelque temps après? Il dut subir une action pernicieuse, dont les chroniqueurs ne soufflent mot.

Antoine possédait de la fortune : pendant qu'il habitait sa ville natale, pour se distinguer d'une autre famille Mor, il joignit à son nom celui de Dashorst, d'après un bien qui lui appartenait. En 1547, la ghilde anversoise lui conféra le titre de franc-maître. Ce fut alors seulement qu'il dut faire son voyage d'Italie, pour suivre la mode du siècle, quoiqu'il eût déjà trente-cinq ans. Revenu dans les Pays-Bas, le cardinal Granvelle apprécia bientôt ses talents (1). Une occasion s'étant offerte, il l'envoya à la cour de Madrid, dans l'année 1552. Charles-Quint vieillissant le reçut avec affabilité ; il le chargea de reproduire les traits de son fils, qui allait avant peu ceindre la couronne, puis l'envoya en

(1) Un portrait du cardinal, peint à l'âge de 41 ans, qui appartient au musée de Vienne, offre cette incription : *Antonius Mor faciebat* 1549. S'il fut exécuté après le voyage de l'auteur par delà les monts, il prouverait que son séjour en Italie fut très court.

Portugal dessiner les images du roi, de la reine, qui était sa sœur cadette, et de leur fille, destinée aux jaloux embrassements de Philippe II. Ces trois ouvrages lui furent payés 600 ducats et lui valurent en outre de riches présents. On l'avait d'ailleurs hébergé d'une manière somptueuse. Les Portugais lui offrirent de la part de la nation une chaîne d'or, estimée 1,000 florins. La noblesse s'engoua de son pinceau, et nombre de personnages voulurent immortaliser leurs formes, à cent ducats par tête; plusieurs lui donnèrent aussi des bijoux précieux. Étant revenu à la cour d'Espagne, il y fit d'autres peintures; mais un second voyage interrompit encore ses travaux. Il alla en Angleterre, sur l'ordre de Charles-Quint, pour copier la figure de Marie Tudor, seconde épouse de son héritier. Philippe II portait déjà le glaive royal, qu'il changea en glaive exterminateur. Le charmant visage de la reine enthousiasma le peintre. Quand on voit ces traits fins et réguliers, cette peau blanche, ces yeux magnifiques, cet air doux et timide, on a peine à se rendre compte de ses violences et de ses proscriptions religieuses. Une femme si attrayante n'aurait dû songer qu'au bonheur, dont elle était comme une promesse et un emblème. On pourrait supposer qu'Antoine s'éprit d'elle, car il ne se lassait pas de reproduire sa figure, d'envoyer ces copies aux grands seigneurs et aux dignitaires de l'Église. La reine touchée de son zèle, lui remit une chaîne d'or, qui valait cent livres sterling et lui accorda une pension annuelle d'une somme égale.

Mor sut toujours conserver la faveur des Espa-

gnols. Quand il fut de retour dans les Pays-Bas, il offrit au cardinal Granvelle un portrait de la reine d'Angleterre et un autre à Charles-Quint. Il se présenta lui-même avec son tableau chez l'ex-empereur, qui lui dit : « Je n'ai plus de maison, j'ai tout cédé à mon fils. » L'artiste, ne comprenant pas le sens indirect de ces mots, vint trouver le cardinal. « Laissez-moi faire, lui répondit Son Éminence; je vais aller lui parler. » Il se rendit effectivement auprès de Charles-Quint et amena la conversation sur l'image de la princesse, travail dont il fit le plus grand éloge. L'empereur ne fut pas moins prodigue de louanges.

— Eh, qu'avez-vous donné à l'artiste? demanda Granvelle.

— Mais rien, dit le pauvre roi en demi-solde.

— La peinture vaut mieux que cela, reprit le gouverneur.

— Combien l'estimez-vous?

— Mille florins ou trois cents ducats.

— Eh! bien, mon cher cardinal, repliqua le vieux politique, ayez la complaisance de les envoyer au peintre de ma part.

Granvelle, pris lui-même dans le piége qu'il avait dressé à Charles, se vit contraint de payer le tableau.

Quand la paix fut conclue entre la France et l'Espagne, Philippe II emmena le peintre au delà des Pyrénées. L'affreuse domination des Espagnols dans les Pays-Bas a eu cette compensation, que Charles-Quint, son fils, leurs généraux, leurs administrateurs, et plus tard les archiducs Albert et Isabelle, non seulement aimaient les beaux-arts, mais jugeaient en connaisseurs les productions des

artistes. Le sombre Philippe II avait étudié les formes que l'imagination imprime à la matière, avec un soin extrêmement rare chez les hommes de sa condition. Il appréciait les tableaux d'un regard clairvoyant ; il connaissait les principes de l'architecture et dessinait même, à l'occasion, l'esquisse des travaux qu'il voulait faire exécuter (1). « Nul prince contemporain ne donna, en fait de constructions, des preuves si nombreuses de goût et de magnificence. L'Hôtel des Monnaies, à Ségovie, la maison de chasse du Pardo, la charmante villa d'Aranjuez, le palais de Madrid, l'arsenal de la même ville (*Armeria real*) et d'autres majestueux édifices, qui ornaient la cité nouvelle, furent élevés ou considérablement accrus et ornés par lui. L'Espagne, sous son règne, fut couverte de monuments religieux et civils. Des églises et des couvents, les derniers en lamentable profusion, se dressaient partout aux yeux du voyageur. Le style général de ces bâtiments était d'une extrême simplicité. Quelques monuments plus riches, comme la cathédrale de Valladolid, offraient le même caractère d'austérité, fournissaient en architecture des modèles excellents, propres à combattre le goût corrompu et recherché de l'époque. D'autres édifices, ayant une destination bien différente, surmontèrent les côtes méridionales et septentrionales

(1) « Il était si habile à ordonnancer les plans des palais, citadelles, jardins et autres choses, que quand mon oncle, Francisco de Mora, son premier dessinateur, et Juan de Herrera, son devancier, avaient fini de tracer la première esquisse, il disait d'ôter, d'ajouter ou de modifier, comme s'il eût été un Vitruve. » *Dichos y Hechos de Phelipe II*, page 181.

de la Péninsule; et le marin, qui naviguait dans la Méditerrannée, voyait grandir sur les promontoires citadelle après citadelle, pour défendre le royaume contre les Barbaresques. Cette passion du roi n'était même pas confinée à l'ancien monde. Dans toutes les régions à demi civilisées de l'Amérique, où pénétraient ses armées, l'itinéraire des conquérants était dessiné par les monuments religieux et civils, qui surgissaient, en quelque sorte, derrière les troupes.

« Pendant qu'il faisait bâtir l'Escurial, Philippe II surveillait les détails de la construction, en épiait le développement d'une manière aussi attentive que l'architecte lui-même, Jean Baptiste de Tolède. La première pierre avait été posée le 23 avril 1563. Pour juger l'effet du monument, à mesure qu'il montait vers le ciel, le prince gravissait les hauteurs situées en face, jusqu'à un endroit éloigné d'environ une demi-lieue, qui formait comme une tribune naturelle parmi les rochers. Il y restait assis des heures entières, une longue vue à la main, examinant la structure compliquée du royal asile, qui devait être à la fois un monastère, un palais et un tombeau. La place est encore nommée le siége du Roi (1). »

Les possessions lointaines de Philippe II, l'Italie et les Pays-Bas, contribuèrent pour une grande part à la décoration intérieure de l'édifice : la somptuosité du dedans formait le contraste le plus absolu avec l'austère simplicité du dehors. Milan, si fameux par son adresse à mettre en œuvre l'acier, l'or et les

(1) Prescott, *History of the reign of Philip the second*, liv. VI, chap. II. — Lafuente, *Histoire d'Espagne*, tome III, page 575.

diamants, fournit les merveilles de ses ateliers; de splendides tapisseries, brochées dans les Flandres, couvrirent les parois; les monastères espagnols rivalisèrent pour fournir les autels de linge brodé. Les peintures à fresque et les tableaux à l'huile, qui ornaient avec profusion les murs de l'Escurial furent principalement exécutés par des artistes italiens, les écoles transalpines n'ayant pas encore perdu leur verve et leur puissance; au dessus de tous les coloristes vivants, Philippe II mettait, comme son père, l'infatigable Titien; mais il ne contestait pas la valeur des peintres flamands, et nous avons mentionné bien des fois l'usage qu'il fit de leur palette.

Sa générosité envers les artistes lui permettait de s'adresser aux plus grands. On cite maint exemple de sa libéralité. Mais il critiquait sévèrement les ouvrages. S'il était lent à faire connaître son opinion, quand il prononçait enfin son jugement, l'auteur avait quelquefois la mortification de voir rejeter, ou, tout au moins, reléguer dans un angle obscur, la toile qu'il avait exécutée avec plus de confiance en lui-même que de talent réel. Ainsi fut traité un Italien dont les prétentions excédaient le mérite et qui, après avoir encouru plusieurs fois la désapprobation du taciturne amateur, fut renvoyé dans son pays. En cette occasion même, toutefois, le prince traita généreusement l'artiste maniéré. « Ce n'est pas dit-il, la faute de Zuccaro, s'il n'a point répondu à mon attente, mais celle des personnes qui l'ont amené ici. » Et après avoir amplement payé son labeur, il lui donna, en le congédiant, une somme considérable.

A l'Escurial, dans ce monument splendide, qui était sa création, l'âme de Philippe II semblait s'humaniser. Il passait des heures entières à examiner les travaux des artistes, leur faisant par intervalles quelques observations et les traitant avec familiarité. Sa froideur habituelle semblait s'attiédir et sa verve se détendre. On rapporte qu'un voyageur, étant venu visiter l'Escurial, pendant que le roi s'y trouvait, le prit pour un des officiers du château et lui demanda quelques renseignements sur les peintures. Loin de le détromper, Philippe s'amusa de son erreur, joua le rôle de guide avec bonhomie, répondant aux questions du voyageur et lui montrant les objets les plus dignes d'attention (1).

C'était avec la même bonhomie insolite que Philippe traitait habituellement le peintre hollandais Anthonis Mor. Chose étrange! le souverain absolu et le coloriste en vinrent à une extrême familiarité. Un jour, le roi frappa l'artiste sur l'épaule, comme un homme qui plaisante; l'artiste le frappa de la même manière avec la baguette nommée appuie-main dans la terminologie de la peinture. « C'était, dit Van Mander, un acte d'audace, car il est toujours périlleux de toucher le lion. » Les inquisiteurs, ayant eu connaissance de ce badinage, devinrent sombres et méfiants; il ne leur convenait pas qu'un homme fût assez bien vu du monarque pour prendre avec lui de telles licences. Ils résolurent donc de le faire saisir et jeter dans les cachots du Saint-Office.

(1) Prescott, *History of the reign of Philip the second*, liv. VI, chap. II. — *Dichos y Hechos de Phelipe II*, page 81.

Un seigneur de ses amis eut heureusement le courage de l'avertir ; il demanda à la hâte la permission de s'éloigner, alléguant un vain prétexte et annonçant qu'il reviendrait bientôt. Mais quand il fut dans les Pays-Bas, il n'eut garde de les quitter. Le roi, qui avait de l'affection pour sa personne et un goût particulier pour son talent, lui écrivit plusieurs fois dans le but de presser son retour. L'artiste lui répondait par des excuses. Le duc d'Albe, l'ayant d'ailleurs pris à son service, lui épargna la moitié de la peine : il supprima les épîtres du monarque, de peur que le Hollandais ne fût tenté d'aller le rejoindre. Il tenait d'autant plus à le garder, qu'il lui faisait faire le portrait de ses concubines. Ce dévot personnage, qui se montrait sans pitié pour les ennemis du catholicisme, était plein d'indulgence pour lui-même. Il défendait si bien les intérêts du ciel, qu'il comptait sur ses pardons et sa reconnaissance. Les amis doivent se passer quelque chose. Son œil terrible ne cherchait donc pas seulement des victimes dans la foule; il y cherchait aussi d'agréables minois, et quand le féroce préteur avait terminé sa besogne, il devenait un galant troubadour.

Le roi d'Espagne établit tous les enfants de Mor ; il leur donna des offices avantageux, des canonicats et de riches présents. Un jour que le duc d'Albe l'interrogeait sur sa famille, il répondit qu'une seule des personnes dont elle était composée n'avait rien obtenu : c'était un de ses gendres, homme capable et instruit. Le gouverneur lui accorda sur-le-champ la recette de la Flandre occidentale, poste lucratif qui lui permit de rouler en voiture.

Ce même duc, si affectueux envers notre artiste, causa la mort d'un autre peintre, Guillaume Key, élève de Lambert Lombard. Il savait aussi exécuter le portrait d'une manière fort habile et devait en conséquence trouver place dans ce chapitre. Le prince le fit venir, voulant être peint par lui; mais quand Guillaume aperçut ce formidable visage, il fut saisi d'une crainte mortelle. Prenant toutefois ses pinceaux, il commença son labeur. Le duc s'entretenait en espagnol avec un membre du tribunal de sang; le peintre feignit de ne pas connaître cet idiome, en sorte qu'ils ne se mirent point sur leurs gardes. Il apprit alors que l'arrêt des comtes d'Egmont et de Hornes était prononcé d'avance, qu'ils seraient condamnés à mort. Cette nouvelle le remplit d'une si grande émotion, qu'il fut près de se trahir : quand il eut terminé la séance, il regagna sa maison et se coucha pour ne plus se relever. Une fièvre l'emporta le jour même où périrent les deux seigneurs, le 5 juin de l'année 1568 (1).

Guillaume Key s'était rendu fameux par sa manière douce et agréable : il finissait beaucoup ses peintures. Au charme de la couleur, il joignait une extrême vérité : les modèles semblaient revivre sur ses toiles. Il disposait aussi très bien ses figures, les entourant d'accessoires ingénieux. Il avait moins de vigueur que Frans Floris, mais plus d'adresse et de grâce.

Revenons à Anthonis Mor. C'était un homme ma-

(1) On ne sait point la date de sa naissance, mais il avait été reçu franc-maitre à Anvers en 1540.

jestueux, de grande taille et qui s'exprimait fort bien. Ses avantages personnels contribuèrent sans doute à lui gagner la faveur des princes et des rois. Il ne peignait pas seulement le portrait d'ailleurs; on connaissait de lui plusieurs tableaux d'histoire : une Résurrection du Sauveur, escorté de deux anges, un Saint Pierre et un Saint Paul, que distinguait leur belle couleur. Il avait copié pour le roi d'Espagne la Danaë du Titien et plusieurs autres productions des grands maîtres, lutte qu'il soutint bravement. « Il mourut, dit Van Mander, pendant qu'il exécutait pour Notre-Dame d'Anvers une *Circoncision*, qui aurait été une œuvre excellente. » Les registres de la chapelle de la Vierge ont confirmé l'assertion du biographe, en nous apprenant que l'artiste hollandais mourut de 1576 à 1578. Le compte qui embrasse cette période mentionne un paiement de 25 livres, fait aux héritiers d'*Antoni* Mor, d'heureuse mémoire, pour un tableau non achevé. Un renseignement inexact peut nous servir à fixer le millésime d'une manière plus précise. Dans une note supplémentaire, le chroniqueur exilé ajoute qu'Antoine cessa de vivre à 56 ans : c'est 66 ans qu'il aurait dû écrire, et le peintre avait cet âge en 1578. Il faut, par conséquent, adopter la dernière date (1).

Les œuvres d'Anthonis Mor indiquent parfaitement le siècle où elles sont nées. Elles ont tous les

(1) L'effigie d'Hubert Goltzius, qui orne le musée de Bruxelles, est datée de 1576 ; on découvrira peut-être un jour quelque œuvre postérieure. — Dans sa biographie d'Antoine Mor, Van Mander laisse échapper une plainte analogue à celle d'Houbraken. « J'ai recueilli

caractères du style de transition; la forme en est plus hardie que chez les Van Eyck et moins libre que dans l'école du dix-septième siècle; le coloris suggère des observations analogues. Il tient presque toujours le milieu entre la finesse poétique de la manière brugeoise et l'audacieuse fermeté des peintres d'Anvers. Quelquefois néanmoins c'est la dernière, ou pour mieux dire, c'est la liberté du pinceau qui a l'avantage, mais une liberté encore très prudente. M. le prince d'Œttingen Wallerstein, ex-ambassadeur de Bavière à Paris, possédait un tableau qui se trouve justement sur la limite des deux styles. On y admire un portrait d'homme, tête énergique et régulière, peinte sur un fond couleur d'olive. La cornée des yeux a une teinte verdâtre, qui leur donne une apparence étrange. L'artiste a indiqué les méplats avec un soin extrême.

Les deux tableaux de sa main que possède le Louvre ne donnent pas de lui une idée suffisante. Si le premier ne portait pas la signature: *Ant. Mor pingebat* 1565, on n'oserait l'attribuer à un maître aussi fameux. C'est le portrait médiocre et sans relief d'un homme vu à mi-corps. Le second panneau, qui retrace le nain de Charles-Quint, a beaucoup plus de valeur, mais le sujet ne prêtait guère. Un modèle difforme seconde peu le talent, interdit les grands effets. Ce bonhomme trapu, aux cheveux roux, au

ces faits avec beaucoup de peine, dit-il, sans pouvoir obtenir aucun détail de ses enfants, auxquels je me suis adressé de la manière la plus polie; pas un d'eux ne se souciait que la mémoire de leur père fût conservée; je ne saurais donc apprendre au lecteur la date de sa mort. »

type commun, aux traits renfrognés, exprimant la mauvaise humeur, ne permettait à l'artiste que de montrer l'adresse de son pinceau. Rembrandt l'eût idéalisé dans quelque splendide opposition de clair-obscur, mais l'époque où vivait l'auteur ne savait pas faire usage de la lumière, semblait avoir oublié le soleil, comme elle avait perdu la mémoire du bonheur. Le maussade marmouzet, complétement habillé d'une étoffe à raies transversales, tient par la laisse un gros chien dont la tête arrive à la hauteur de ses épaules. C'est une peinture soignée, lustrée, bien faite, mais sans perspective : l'homme et l'animal ne se détachent pas du fond (1).

Le musée impérial de Vienne contient sept effigies d'Antoine Mor. Voici comment les juge Betty Paoli : » Dans ses morceaux d'histoire, qui sont extrêmement rares, dit-il, on prétend qu'il imite les Italiens d'une façon maladroite ; dans ses portraits, il ne le cède qu'aux maîtres de premier ordre. Son voyage en Angleterre dut exercer une influence heureuse sur son talent. Il me semble manifeste qu'il y étudia les œuvres d'Holbein et acquit par là une certaine affinité avec lui. C'est le même naturel, la même dignité dans le réalisme, la même absence de parti pris, la même attention à copier tous les signes distinctifs du modèle. Deux effigies du musée impérial nous mettent devant les yeux des personnages historiques : la gouvernante des Pays-Bas, Marguerite de Parme, et Antoine Perrenot, cardinal de Granvelle. La première ne pouvait certes afficher aucune pré-

(1) Nos 342 et 343.

tention à la beauté, mais ses traits expressifs rendent parfaitement le caractère de cette femme supérieure, dont la sagesse prévoyante, dont la vigueur circonspecte se manifestèrent dans les occasions les plus difficiles, jusqu'au moment où l'aveugle fanatisme des conseillers de Philippe II lui arracha le pouvoir. Quoique ce portrait soit un chef-d'œuvre d'expression, il est éclipsé comme facture par celui du cardinal Granvelle, dont le coloris a une fraîcheur, une beauté extraordinaires. Le buste d'un jeune homme marqué au front d'une cicatrice est conçu dans un sentiment très noble; l'image d'une femme, qui porte un costume noir, a une vérité, une simplicité frappantes (1). » L'artiste exécuta ce dernier tableau quand la mort avait déjà les yeux sur lui, car il porte la date de 1575.

Le musée de Cassel renferme à son tour quatre effigies du même peintre (2). L'une représente le fameux graveur Jean Galle : cette tête aux yeux durs n'a rien qui puisse charmer comme type, mais l'auteur l'a parfaitement exécutée : on sent que l'image doit être fidèle. Une main placée devant la poitrine excite la plus juste admiration. L'artiste craignait sans doute quelques mésaventures conjugales, si, n'étant pas beau, il épousait une jolie fille; son choix s'était porté, en conséquence, sur une jeune personne dont la figure ne pouvait inspirer à ses amis aucune tentation. Mais le pinceau d'Antoine Mor ne l'a pas moins bien traitée que son mari; grâce au talent du

(1) *Wien's Gemaelde-Gallerien*, page 124 et 125.
(2) Nos 74, 75, 76 et 77.

peintre, sa laideur nous est parvenue complète et vivante. Un homme âpre et méchant, qui dut participer aux tueries espagnoles, semble menacer les curieux sur un tableau conservé à Belœil, résidence champêtre du prince de Ligne. Le musée de Madrid possède une œuvre toute différente : c'est l'image en pied de Pejeron, bouffon des comtes de Benavente. Là encore l'habileté du maître a tout fait, le modèle ne l'a aidé en rien; mais le coloriste a su douer d'une seconde existence un personnage dans lequel la vulgarité le dispute à la finesse, comme l'exigeaient des fonctions qui abaissaient l'homme, en nécessitant de l'esprit. Une expression narquoise rayonne dans les yeux; le bas de la figure est bestial (1). Le portrait d'Hubert Goltzius, qui orne le musée de Bruxelles, a malheureusement souffert : on dirait une ébauche plutôt qu'une œuvre terminée. Les détails du masque sont très bien étudiés, mais la tête n'a aucun relief. Le visage, le buste, les mains sont plats comme une enluminure et l'exécution manque de netteté. Cette image devait primitivement offrir un autre aspect; quelque restaurateur inhabile l'a sans doute affadie et barbouillée (2).

Ce qui manque dans les ouvrages de Mor, comme dans presque toutes les peintures de la même époque, c'est la verve intellectuelle. Quelques artistes contemporains montrèrent une sorte de fougue exté-

(1) Photographié par J. Laurent.

(2) Le sommet du panneau offre dans toute sa largeur une longue inscription, où se trouvent relatés le nom du modèle, ses titres et qualités, le nom du peintre et la date du travail, MDLXXVI.

rieure et pour ainsi dire technique; parmi ces derniers se présente à nous Frans Floris. Mais on ne rencontre point chez eux l'élan moral, l'ardeur spirituelle, cette vie secrète de la forme, qui prouve que les conceptions du peintre ont ému sa pensée, qu'il a frémi en les incarnant sur ses toiles. L'âme n'a point participé à la production; il y règne une espèce de tiédeur lymphatique. Pour tout dire en un mot, le seizième siècle n'avait pas d'idéal; le ciel de l'art y était vide, aucune force suprême n'en réglait la destinée. Le talent cherchait sa voie dans l'ombre, sous un firmament nuageux. Il y eut sans doute quelques exceptions, mais elles furent peu multipliées.

La famille des Pourbus cultiva aussi le portrait d'une manière habile. Nous avons déjà fait connaître le talent de Pierre Pourbus dans ce domaine spécial. François, son fils, né à Bruges en 1540, sut également peindre l'histoire et copier la face humaine. Il étudia d'abord chez son père, dont il aurait tout à fait éclipsé le talent, si l'on en croyait l'auteur du *Schilder-Boeck*. Il devint ensuite élève de Frans Floris et le plus adroit de tous ceux qui fréquentaient son atelier. Le fameux dessinateur disait souvent: « Celui-ci est mon maître; » ou « Tenez, voilà mon maître. » Il avait des manières si affables, si engageantes, qu'il était, pour ainsi dire, la politesse en personne. Reçu franc-maître à Anvers, pendant l'année 1569, il n'abandonna jamais son pays, n'alla point sous le ciel de Rome s'habituer à d'autres types et contracter d'autres goûts. En 1566, il eut bien envie de faire ce voyage; il avait même préparé son

costume et s'était rendu à Gand pour dire adieu au peintre Lucas de Heere. Il voulut prendre aussi congé de ses amis d'Anvers; mais là un piége mystérieux l'attendait; une charmante fille le captura, et les liens dont il fut enlacé par elle se trouvèrent si solides qu'il ne put les rompre. Elle était fille de Cornélis Floris, architecte de la ville, homme d'un grand talent et frère de son maître. Il oublia donc ses projets et sollicita la main de sa victorieuse antagoniste; elle se laissa vaincre à son tour et les rôles changèrent. Mais elle sut garder près d'elle son heureux captif.

Il avait une manière très agréable de peindre, soit dans ses tableaux d'histoire, soit dans ses effigies. On recherchait donc avec empressement ses compositions, et des modèles de toute espèce venaient s'offrir à ses pinceaux. Van Mander signale et décrit plusieurs productions de sa main, que possédaient Gand, Bruges et Audenarde. Comme elles ont disparu, sauf un triptyque, ces détails ne nous intéressent guère.

Le tableau à volets se trouve encore au même endroit, dans la cathédrale de Saint-Bavon, à Gand. Le panneau central figure le *Christ parmi les docteurs* et porte cette inscription :

F. Pourbus inventor et pictor 1571.

L'œuvre entière semble avoir été peinte quatre-vingts ans plus tôt. Le coloris a la pâte fine, l'aspect lustré, la surface émaillée, que le siècle antérieur avait mis en vogue et dont le seizième siècle eut tant

de peine à se déshabituer. Les figures n'ont que la moitié des proportions naturelles. Comme exécution, c'est une œuvre très bien faite, qui donne de l'auteur une excellente idée. Peinte dans le style, dans la gamme de Bernard van Orley et de Michel Coxie, elle est bien supérieure à presque tous leurs tableaux; il y a plus de science, de finesse et de désinvolture. Les têtes, qui ont une grande réalité, sans être vulgaires et communes, paraissent dessinées d'après nature : on dit que quelques-unes sont effectivement les portraits de Charles-Quint, de Philippe II, de Pourbus lui-même et d'autres personnages contemporains. Les attitudes, les expressions, les gestes se distinguent par le même caractère de vérité. On admire au premier plan la pose élégante et facile d'un petit garçon qui porte un livre.

Le *Baptême de Jésus*, tracé à l'intérieur de l'aile droite, vaut peut-être mieux encore. On y voit la science anatomique, la libre facture de l'art moderne, associées à la touche délicate des peintres brugeois, et ce mélange, qui produirait un mauvais effet dans des personnages grands comme nature, a un certain charme, une douceur et une grâce poétique, dans des acteurs de faible dimension. Le Christ, saint Jean le précurseur et l'ange qui tient les vêtements de Jésus forment un très beau groupe. Un jeune homme occupé, sur le premier plan, à ôter sa chaussure pour se faire baptiser, est complétement réussi.

La face intérieure du volet gauche, représentant la *Circoncision*, dénote le soin consciencieux de l'artiste : au lieu de fuir les difficultés, il les brave; au lieu d'amoindrir sa tâche, il l'aborde de front; au lieu de

simplifier son programme, pour expédier son œuvre, il y condense les effets, il y multiplie les moyens d'action. Derrière les personnages essentiels, par exemple, il a prodigué les spectateurs, et chaque individu de cette foule est peint avec la même attention que les premiers sujets. Une vue de la campagne, en perspective, manifeste un grand talent pour reproduire la nature.

L'extérieur des volets ne le cédant pas à la face interne, rien ne dépare cette œuvre si distinguée. On voit au dehors le Sauveur adulte portant le globe du monde et l'abbé Viglio Ayta, qui se faisait appeler Viglius. Le Nazaréen est très doux de visage, d'expression et d'attitude; le donateur a fourni à l'artiste l'occasion de peindre un excellent portrait.

Le musée de Gand possède un retable historié par François Pourbus le vieux, où son talent ne brille point du même éclat. Le morceau du milieu figure Isaïe debout, devant Ezéchias malade, et lui annonçant sa guérison prochaine, agréable nouvelle qu'il confirme par un miracle, en faisant rétrograder l'ombre de dix lignes sur le gnomon d'Achaz. Le volet gauche montre le Fils de l'homme expiant ses idées révolutionnaires ; le volet droit, Jacques del Rio, né à Bruges et supérieur du monastère de Baudeloo, qui avait commandé l'œuvre et que protége saint Jacques, son patron.

A l'extérieur un même épisode, traité en grisaille, le Galiléen ressuscitant la fille de Jaïre, occupe les deux panneaux.

C'est encore une œuvre d'élite, sans le moindre doute, mais elle n'égale pas le triptyque de Saint-

Bavon. Le travail est moins soigné, les lignes des visages sont un peu molles et obtuses. Il y a de la justesse, de la vérité, du sentiment dans les expressions, mais ces qualités ne dépassent point la zone moyenne. Le coloris émaillé a de la vigueur et de l'harmonie.

Bien supérieur est le triptyque placé dans l'église Saint-Martin à Courtrai. Le milieu figure la descente du Saint-Esprit; je ne me rappelle pas avoir vu cet épisode traité d'une manière plus frappante. La Vierge et les apôtres se tiennent dans un monument voûté, d'un grand effet : l'intérieur en est sombre, et une arcade ouverte au fond laisse le regard pénétrer plus loin, parmi d'autres salles. L'édifice a quelque chose de mystérieux, une expression gravement poétique. Les personnages sont assis, coordonnés avec art et noblement drapés. Les langues de feu, qui leur apportent l'éloquence, ont inspiré l'artiste. Saint Jean, plus rapproché que tous les autres du spectateur, éveille surtout l'admiration. Non seulement ses traits sont fort beaux et d'une grande originalité, mais on n'y voit aucune ombre : éclairés à droite et à gauche par un double effet de lumière, ils n'en ont pas moins une vive saillie. C'est une espèce de tour de force très bien exécuté. Les deux volets, représentant la Création de l'homme et le Baptême de Jésus, quoique dignes d'estime, n'ont pas le même charme et la même importance.

François Pourbus le vieux n'étant connu, dans toute l'Europe, que par son habileté à reproduire le modèle vivant, je crois devoir insister sur ses pages historiques. La chapelle du séminaire de Malines

possède encore deux tableaux qui le montrent comme inventeur et compositeur, deux volets d'un triptyque dont le milieu a disparu : l'un de ces morceaux figure la *Visitation*, l'autre a pour sujet la *Présentation au temple*. On y trouve à la fois du sentiment, de la finesse et une touche habile. Dans le premier épisode, la Vierge semble confuse, étonnée; sa situation lui inspire un naïf embarras, un trouble pudique. Élisabeth, jolie vieille au teint bronzé, aux traits spirituels, l'examine d'un œil interrogatif, en souriant de sa chaste émotion. Elle a l'expérience de la vie, comprend tout à demi-mot et si, par un grand hasard, elle se trouvait dans la même position, ne serait pas agitée pour si peu.

Dans la *Présentation au temple*, on admire le beau type du grand-prêtre, auquel le masque de Fra Angelico semble avoir servi de modèle. L'élue du Seigneur, les deux mains croisées sur la poitrine, intéresse par sa grâce ingénue et par le sentiment profond qui l'anime. Son nouveau-né, joli bambin d'ailleurs, a l'air trop intelligent, la figure trop émue pour son âge. Derrière la Galiléenne, un homme aux traits réguliers, aux cheveux roux, portant sa barbe, fixe un regard décidé sur le spectateur : c'est François Pourbus lui-même, qui a marqué son tableau de son effigie, comme les rois mettent leur empreinte sur les monnaies. La scène a lieu dans une église ogivale. Le style offre un mélange attrayant de la manière en vogue au quinzième siècle et de la facture du seizième. La couleur a perdu de son émail, a déjà, dans une certaine mesure, l'aspect mat et fruste qui convient aux grands tableaux. Ici

encore, je puis dire que ni Van Orley, ni Michel Coxie, ni Frans Floris ne seraient parvenus à faire aussi bien.

Le plus faible morceau d'histoire exécuté par François Pourbus, qui me soit tombé sous les yeux, appartient au musée de Tournay; il porte cette inscription, qui en constate l'origine : *F. Pourbus invenit et fecit* 1575. On y voit le Fils de l'homme ressuscitant Lazare. C'est une œuvre essentiellement médiocre sous tous les rapports, comme dessin, expression et couleur : deux ou trois personnages qui se bouchent le nez, en forment le trait le plus remarquable. Peint par l'auteur à l'âge de soixante-trois ans, ce morceau fut-il conçu, ébauché, dans une disposition maladive, qui entraîna une défaillance morale? Son extrême infériorité donne lieu de le croire.

Comme peintre de portraits, François Pourbus le vieux, à en juger d'après les deux morceaux que renferme l'hôpital Saint-Jean, à Bruges, et d'après celui qui orne le musée de Bruxelles, manque d'élévation et de chaleur. Cette dernière image est celle d'un homme gras, lourd, aux traits nobles et réguliers, à la barbe rousse, portant une fraise et un habit de velours noir. L'inscription nous apprend qu'elle fut peinte en 1573, lorsque le modèle était âgé de 37 ans. Il appuie sa main gauche sur sa hanche et sa droite sur une balustrade en pierre. La tête est belle dans sa vigueur empâtée, mais le reste de l'œuvre ne satisfait point. Cela manque de désinvolture, d'animation et de légèreté. Quoique l'artiste ait prodigué la couleur, les parties saillantes ne forment point relief. Seule la figure se projette en ronde-

bosse; le buste s'identifie presque avec le fond et s'y perd (1). Comme le personnage est de grandeur naturelle, le coloris émaillé produit un effet désagréable. Cette méthode, qui convenait aux panneaux de faibles dimensions, semble raide et factice, quand on l'applique à de grandes surfaces. Les ombres paraissent dures, les oppositions heurtées, parce que les contours trop précis, le grain trop serré de la pâte n'adoucissent point les transitions. Du moment qu'on élargissait le champ des tableaux, il fallait recourir à un procédé plus mat, qui rendît mieux l'aspect des choses. En somme, ces trois peintures confirment le jugement que nous avons porté bien des fois sur les travaux du seizième siècle et notamment sur les effigies d'Antoine Mor : le courant magnétique de l'inspiration n'a pas touché le peintre ; on sent au fond de son œuvre un calme inerte.

Betty Paoli juge beaucoup plus favorablement les portraits de François Pourbus, qui ornent la galerie de Vienne. « La collection impériale, dit-il, possède de lui cinq pages excellentes. Deux de ces morceaux, l'image d'un chevalier de Calatrava et celle d'une charmante jeune dame, sont spécialement remarquables par la dignité du maintien et la transparence lumineuse de la couleur. Le penchant de l'artiste à observer la nature, sa fidélité à la reproduire, devaient être inaltérables, puisque le style faux et maniéré de Frans Floris, son maître, ne put les corrompre (2). »

(1) N° 268.
(2) *Wien's Gemaelde-Gallerien*, page 123.

François Pourbus se distingua par son adresse à copier les animaux d'après nature. Van Mander cite un paradis, où il avait accumulé les plantes et les bêtes. Non seulement les dernières étaient fort bien traitées, mais on reconnaissait sur-le-champ les diverses sortes d'arbres à leur feuillage; le noyer, le pommier, le poirier avaient si bien leurs caractères qu'on ne pouvait s'y méprendre. Le talent avec lequel l'auteur retraçait les animaux fit faire le quatrain suivant :

Patre fuit pictore satus Pourbusius, arte
Verum patre prior : sic monumenta docent.
Vivunt, quas pinxit, pecudes pictæque volucres,
Pictoris lugent quæ simul interitum.

« Pourbus, né d'un père qui exerçait l'art de peindre, fut plus habile que lui; ses tableaux nous en fournissent la preuve. Le bétail, les oiseaux chamarrés qu'il dessina, sont vivants et pleurent ensemble la mort de l'artiste. »

François Pourbus étant devenu enseigne dans la milice bourgeoise d'Anvers, les honneurs le perdirent. Il s'évertua si bien à faire ondoyer son drapeau qu'il se mit tout en sueur. Étant ainsi échauffé, il alla prendre du repos dans le corps de garde. Il y respira le mauvais air d'un égout, qui était près de là et que l'on venait de nettoyer. Ces miasmes l'incommodèrent, et à peine eut-il regagné sa maison qu'il tomba malade. Une prompte mort l'enleva, durant l'année 1580.

Il s'était marié en secondes noces; sa veuve épousa le peintre Jean Jordaens, artiste presque

universel, qui exécutait l'histoire, le paysage, les marines, le genre, le portrait, des scènes nocturnes et des incendies. Ce n'était pas du reste un homme de première force : la maîtrise d'Anvers le reçut en 1579. Les troubles des Pays-Bas continuant à effrayer les populations, il alla chercher le calme dans la ville de Delft.

François Pourbus eut quelque temps pour élève un nommé Gortzius Gualdrop, que l'on a pris l'habitude d'appeler Geldorp (1). Il était né à Louvain en 1553 et demeura en cette ville jusqu'à l'âge de dix-sept ou dix-huit ans, époque où il la quitta pour aller habiter Anvers, dont le renom grandissait alors, et pour y apprendre la peinture. Il débuta dans l'atelier de François Francken le vieux. Par suite d'un motif que l'on ignore, il abandonna ce maître et alla demander des leçons à François Pourbus le père, qui le mit en état de faire d'excellents portraits. Son mérite lui acquit bientôt la faveur de Charles d'Aragon, duc de Terranova, plénipotentiaire du roi d'Espagne aux conférences qui allaient s'ouvrir à Cologne, en 1579, pour un traité de paix entre Philippe II et les Provinces-Unies. L'ambassadeur emmena l'artiste dans la ville des mages. Geldorp s'y trouva si bien qu'il ne la quitta plus.

« C'est un des meilleurs peintres de portraits qui existe, dit Van Mander, mais il ne se borne pas à ce genre de travail, car il sait parfaitement ordonnancer

(1) En donnant au G le son dur. Il est orthographié ainsi dans les *Liggeren*. D'après ces archives, François Pourbus le vieux reçut dans son atelier, en 1575, un autre élève nommé Pierre Cobbe.

une composition, et divers amateurs ont chez eux des scènes peintes par lui. » Le chroniqueur énumère alors un bon nombre de ses tableaux, qui se trouvaient tous à Cologne et à Hambourg. « Au surplus, ajoute-t-il, on voit partout des œuvres de sa main et spécialement de magnifiques portraits. A présent encore, en 1604, il n'a rien perdu de sa verve et ne laisse pas chômer son pinceau. Bref, avec sa manière libre et souple, il a ouvert les yeux à beaucoup de peintres médiocres ou habiles et les a fait voir plus loin qu'auparavant. » On ne connaît pas au juste la date de sa mort, car les historiens la promènent de l'année 1611 à l'année 1618, preuve qu'ils n'ont aucun renseignement positif (1). Peu d'amateurs ont vu des tableaux de Gualdrop, sauf à Cologne, où ils abondent : le buste d'homme en habit rouge, que possède Munich, n'est pas un chef-d'œuvre, mais le portrait de Jansenius, conservé à l'hôtel d'Aremberg, annonce un talent original.

Il laissa deux fils, Melchior et Georges. Le premier continua d'habiter Cologne, où il peignit une foule de portraits depuis 1615 jusqu'en 1637. Georges, reçu franc-maître à Anvers, alla pratiquer la peinture au bord de la Tamise : il eut l'honneur de commander à Rubens, pour le célèbre amateur Jabach, la dernière toile que le grand homme exécuta.

François Pourbus le vieux laissa un fils, qui portait le même prénom que lui (2). Venu au monde sur

(1) Il avait pour monogramme deux *G* accolés.

(2) On le fait habituellement naître en 1570, mais j'ignore sur quelle autorité.

les bords de l'Escaut, il obtint le titre de franc-maître à Anvers, en 1591. Ses destinées furent plus brillantes que celles de son père. On n'a pas de renseignements sur ses débuts, mais Albert et Isabelle paraissent l'avoir employé aussitôt après leur installation dans les Pays-Bas. En juillet 1600, il toucha six cent vingt livres, pour des travaux qu'il avait exécutés à leur satisfaction (1). Mais, dès l'année précédente, un personnage qui avait résidé à Bruxelles du 26 août au 20 septembre avait fait avec lui une convention, d'après laquelle il devait aller s'établir au delà des Alpes. C'était Vincent Ier de Gonzague, duc de Mantoue, seigneur fastueux, remuant, toujours sur les chemins, toujours en quête de renommée. Ayant d'abord épousé une Farnèse, qui ne lui convenait guère, il avait fait annuler ce mariage et obtenu pour seconde femme Éléonora de Médicis, dont la sœur, Marie de Médicis, devint reine de France. Il aimait tous les arts, recherchait tous les plaisirs avec passion, et jetait par les fenêtres les impôts énormes que devaient lui payer ses fidèles sujets. Le 10 août 1600, Pourbus n'était pas encore parti. Un sieur Francesco Marini, habitant alors Bruxelles, recevait effectivement du prince italien une lettre où on lit ce post-scriptum : « Si le seigneur peintre, que j'engageai là-bas à mon service, n'est pas encore parti, que Votre Seigneurie continue de le

(1) « A Franchoys Pourbus, painctre, la somme de VIc XX livres, pour paincture qu'il avoit faicts pour leurs Altèzes et dont icelles étoient contents. » *Recette générale des finances*, archives de Lille. Les lettres patentes, qui ordonnent le paiement, portent la date du 27 juin 1600

stimuler pour qu'il se mette en route le plus tôt possible; » exhortation qui provoquait cette réponse, écrite le 2 septembre : « Quant au peintre, s'il est encore ici, ce que je suis disposé à croire, je lui ferai connaître la volonté de Votre Altesse, que je renseignerai pleinement par un autre courrier. » Le 10, exécutant sa promesse, il annonçait à Vincent de Gonzague : « J'ai parlé au peintre, qui m'a promis de partir dans les huit jours, et m'a certifié qu'il se serait mis plus tôt en chemin, s'il n'avait attendu de Hollande, pendant deux mois, le capitaine Leonello, pour faire la route avec lui, et il affirme savoir depuis peu de jours seulement que ce capitaine est retourné en Italie par une autre voie. »

Fils d'un père qui avait acquis un grand renom de portraitiste, François Pourbus le jeune avait déjà, selon toute apparence, fait preuve d'une habileté supérieure, montré qu'il avait l'imagination plus poétique, le goût plus délicat et la main plus légère. Aussi était-ce comme peintre de modèles vivants que le prince amateur l'avait enrôlé. Mais quels modèles voulait-il lui faire reproduire? Il ne désirait pas seulement avoir son image et celle de sa femme. Un bien autre dessein chatouillait son cœur voluptueux: il ne se proposait rien moins que de faire exécuter par Pourbus et d'autres artistes une collection des plus belles femmes de l'univers. Rubens, jeune encore, appelé aussi à Mantoue, y prit part avec répugnance : il goûtait peu ce genre de travail, éludait par tous les moyens une tâche qui convenait pleinement à la gracieuse imagination de Pourbus.

Une mission en harmonie avec ses fonctions offi-

cielles et son genre de talent fit partir François, en 1605, pour la cour de Turin. Il s'agissait d'exécuter les portraits des princesses à marier. Il fut accueilli avec enthousiasme. On étala pour lui les plus brillantes toilettes, on prit les poses les plus gracieuses, on lui fit les plus charmants sourires. Le peintre en valait la peine, car on sortait de ses mains avec tout l'éclat de sa parure et toute la fraîcheur de sa jeunesse.

L'année suivante, Gonzague l'expédia en Lorraine, sa fille Marguerite venant d'épouser le duc de Bar, seigneur de la province. L'artiste y passa peu de temps et, après avoir copié avec leurs atours quelques jolies personnes de la haute noblesse, alla rejoindre à Paris Éléonore de Médicis, venue en France pour tenir sur les fonts de baptême un jeune neveu, frère de Louis XIII. Ce fut alors, sinon plus tôt, qu'il exécuta un des portraits de Henri IV possédés par le Louvre (1). On y voit le prince habillé de satin noir et portant une large fraise, la main droite appuyée sur une table couverte d'un tapis rouge. La finesse du travail le rapproche de la miniature. Le *vert galant* a un peu la raideur d'un homme qui pose, et semble empesé comme sa collerette, sans que l'attitude néanmoins déplaise par un air de gaucherie. La tête offre un mélange curieux d'intelligence et de bonté; celle-ci toutefois prédomine, et l'écartement des yeux révélerait la droiture d'une âme loyale, si l'on en croyait Lavater; mais je ne m'y fierais pas, car j'ai vu des intrigants et des hypocrites, dont les

(1) N° 394.

yeux semblaient se fuir comme ceux des crapauds. La clairvoyance et l'énergie du souverain se manifestent par la largeur du front et la netteté du regard.

Pendant son séjour en France, Pourbus obtint un grand succès, qui fit regretter son départ avec la duchesse de Mantoue.

Durant un voyage à Naples, Vincent de Gonzague avait admiré une jolie femme, dont il gardait le plus tendre souvenir. En 1607 ou 1608, le regret lui vint de ne pas posséder son image. Aussitôt il envoya dans le midi de la péninsule le gracieux Pourbus, avec la mission de copier les traits de la belle. On pense bien que l'artiste profita de la circonstance pour passer quelques jours à Rome.

Sa manière de peindre avait tellement charmé Marie de Médicis qu'elle avait formé le projet de l'attirer en France et de l'y établir. Elle sollicitait son beau-frère, Vincent Ier, pour qu'il lui cédât l'élégant portraitiste. Au commencement de l'année 1610, Gonzague se laissa fléchir, et Pourbus prit le chemin de la France. Il dut y arriver assez lontemps avant le 14 mai 1610, où fut assassiné Henri IV, puisqu'il eut le loisir de peindre encore une fois son portrait. Cette seconde image est placée, comme la première, au musée du Louvre (1) et porte une date, qui a une grande importance chronologique : F. PORBUS : FE : A° 1610. Elle nous offre le prince tel qu'il était dans la dernière époque de sa vie. On le dirait même sur le point de partir pour cette expédition d'Allemagne,

(1) N° 395 ; l'artiste signait *Pourbus*, *Porbus* et *Purbis*.

qui aurait prévenu la guerre de Trente ans et changé la face du monde. L'illustre guerrier est couvert d'une armure. Mais s'il s'apprête à une lutte sanglante contre la maison d'Autriche, il a battu en retraite devant l'âge, comme le témoignent ses cheveux gris et sa barbe blanche. C'est une œuvre inférieure à la première, au moins dans l'état où nous la voyons : la figure paraît avoir été endommagée. Les accessoires des deux peintures révèlent une grande patience et une grande finesse de touche. Mais elles ne peuvent faire connaître la manière habituelle de l'artiste, leur étroite surface ayant gêné sa main et modifié les caractères de son exécution.

Marie de Médicis, en pied, de grandeur naturelle, semble avoir été peinte aussi avant le mois de mai, car elle se montre à nous dans toute la pompe du costume royal, sans le moindre signe de deuil (1).

En France, le clergé occupa l'artiste flamand aussi bien que les grands seigneurs, car deux tableaux de piété qui ornent le Louvre ont été faits par lui, le premier en 1618, pour l'église Saint-Leu et Saint-Gilles, à Paris, l'autre en 1620, pour les Jacobins de la rue Saint-Honoré, dans le monastère desquels se réunit plus tard le fameux club où trônait Robespierre, en attendant qu'il pût s'établir aux Tuileries.

Dans l'année 1622, lorsque Marie de Médicis reprenait son influence et venait de faire entrer au ministère le cardinal de Richelieu, Pourbus forma le projet de quitter la France. Il voulait aller cher-

(1) N° 396 ; signé : *F. Povrbus fe.* Pas de date.

cher le repos et attendre la mort à Mantoue. Il s'occupait donc de réunir son petit capital, quand il fut saisi d'un mal imprévu, qui termina les galanteries de son pinceau, en terminant ses jours. Il n'avait que cinquante-deux ans. Il fut inhumé aux Petits-Augustins du faubourg Saint-Germain, quartier où il demeurait, selon toute vraisemblance.

La plupart de ces détails biographiques étaient restés jusqu'ici inconnus. M. Armand Baschet les a trouvés par hasard, en fouillant les archives de Mantoue, dans l'espoir de jeter quelque lumière sur les huit années que Rubens passa dans les provinces italiennes. Le talent de Pourbus était enveloppé d'une ombre aussi épaisse que sa biographie, chose étrange pour un artiste qui vivait à une époque où fonctionnait déjà si activement l'imprimerie, qui fut sans cesse en rapport avec de grands personnages et eut pour modèles une foule d'hommes illustres. Toutes ces circonstances auraient dû préserver de l'oubli et les événements de son existence et le genre de mérite que lui avait accordé la nature. A la fin du dix-septième siècle pourtant, l'iconographe et théoricien Depiles le confondait avec son père. On ne sait même pas où se trouvent le plus grand nombre de ses tableaux. Sa collection de beautés fameuses, qui aurait eu pour nous tant de charme et d'intérêt, fut vendue en 1630 par le duc de Nevers, allié des Gonzague et leur seul héritier. Des œuvres excellentes m'ont révélé sa manière et fait apprécier sa valeur, au moment où je m'y attendais le moins.

Le style des deux François Pourbus n'a aucune ressemblance, et ceux qui auront examiné avec soin

les œuvres authentiques de l'un et de l'autre ne confondront pas leurs tableaux. Le père avait gardé le coloris émaillé, lustré, du quinzième siècle, la manière un peu lourde du seizième. Le fils travaillait d'une main légère, épargnait la couleur autant que l'a fait Teniers après lui. Son pinceau cachait à peine la toile ou le bois. Ce sont deux procédés entièrement contraires, qui donnent des résultats différents, et le dernier me paraît bien supérieur au premier.

On admire dans tout son charme cette méthode élégante, sobre et facile, au musée de Valenciennes et chez le comte Dubus de Ghisignies, à Bruxelles. La première collection renferme trois tableaux, qui permettent d'en étudier exactement les caractères. La plus belle page figure Dorothée de Croy, duchesse d'Aerschot, debout, dans ses habits de noces. C'est une assez jolie femme, d'une vingtaine d'années, un peu dodue, qui semble d'un naturel assez doux, mais n'a pas l'air fort éveillé ni très intelligent. Peut-être la raideur de son costume, l'immobilité de sa pose avaient-elles amorti la vivacité de son regard et de sa physionomie, car la jeune princesse du saint-empire n'aimait pas seulement la littérature : elle soupirait elle-même des vers, comme le témoignent plusieurs volumes de poésies manuscrites, où elle exprimait ses joies et ses chagrins, que possède la bibliothèque publique de Valenciennes. Ses beaux cheveux forment autour de sa tête de petits anneaux, une fraise environne son cou, des perles énormes pendent à ses oreilles. Son visage, ses belles mains potelées, son lourd et splendide costume sont peints

avec une extrême délicatesse, avec une frugalité de moyens qui étonne, quand on examine de près la toile ; le pinceau ne l'a qu'effleurée, mais il était conduit par un maître si habile que cette couche vaporeuse suffit pour produire la vie et le relief. La magnificence des ajustements dépasse toute idée ; non seulement le brocart de la robe a une épaisseur prodigieuse, non seulement il est couvert de perles et de diamants, mais la bijouterie prodiguée partout devient de l'orfévrerie sur le corsage. Une boîte, une gaîne de cette espèce favorisait peu la grâce des attitudes. La princesse n'en a pas moins un charme poétique, l'œuvre n'en est pas moins un morceau de premier ordre (1).

La seconde toile (car ce sont des toiles) semble représenter les enfants éclos dans le nid de cette jeune colombe. Elle offre aux regards les portraits en pied de Philippe Emmanuel de Croy, comte de Solre, et de sa sœur Marie. La petite fille paraît avoir huit ans, le petit garçon deux ans et demi. On peut dire sans crainte que l'effigie de la première est un chef-d'œuvre. L'artiste l'a dessinée avec un soin extraordinaire. Le charme de son modèle venait en aide à son talent : sous son abondante chevelure dorée, la jeune enfant est d'une beauté remarquable. Elle est emprisonnée, comme sa mère, dans un cos-

(1) Le nom et les qualités de la duchesse se trouvent écrits à ses pieds, dans un angle de la toile ; dans l'angle correspondant, on voit la signature et la date :

F. POVRBVS F.
AN. 1615.

tume splendide, surchargée de brocart, de dentelles et de joyaux : une fraise encadre sa tête et son cou. Cette excessive parure l'embarrasse et la gêne : ses yeux ravissants et naïfs expriment l'étonnement. L'extrême vérité de la facture augmente le prestige de ce frais visage. Très naturel aussi et très bien rendu, son petit frère, à cause de son bas âge, prêtait moins aux délicatesses du pinceau et moins encore aux poétiques effets de la conception (1).

La troisième toile offre aussi un portrait en pied, Marie de Médicis vêtue de deuil, gonflée outre mesure par un costume immense, une robe démesurée, que surmonte une fraise blanche énorme, embastionnée d'une fraise noire. Une si volumineuse enveloppe cache, supprime la femme, ne laisse à la nature que le visage et les mains. C'est un excellent travail, bien conservé, digne des précédents; on loue avec plaisir le dessin, la couleur, l'étonnante exécution du décor; mais le charme, où est-il? Où est le rayon idéal qui flotte sur les autres images, l'attrait qui fascine et enchante?

Cet attrait magique, on l'éprouve dans toute sa force devant la toile que possède M. le comte Dubus de Ghisignies. C'est le portrait à mi-corps d'une jeune femme, tenant un éventail de plumes noires. Le costume ici est très simple : robe gris foncé, vaste collerette droite, qui entoure la tête comme une balustrade, un rang de grosses perles autour du cou, sur la poitrine un crucifix. Les traits sont d'une ré-

(1) Ces deux tableaux proviennent du château de l'Ermitage, près de Condé, qui appartenait aux Croy.

gularité admirable, sans tomber dans la raideur et le ponsif : bien loin de là, ils forment un type vivant et original, préservé de toute monotonie académique. Est-ce le rêve d'un poète, est-ce un rêve de la nature qu'a fixé la main de l'artiste? On ne peut contempler sans émotion cette tête ravissante, les flots de cheveux ondulés et crêpés, qui se jouent librement alentour, la finesse idéale du nez et de la bouche, ces yeux caressants qui allument un éclair dans l'œil du spectateur, comme si l'enchanteresse allait quitter son cadre et descendre vers vous. Jamais plus charmante créature n'a poétisé une toile de son jeune et frais visage. Le cou, d'une rare élégance, s'attache aux épaules avec une grâce incomparable. C'est un tableau qu'on aimerait à suspendre en face de soi, dans un cabinet de travail, qui exciterait la joie et le sourire, chaque fois qu'on y porterait la vue. Par quel étrange caprice Pourbus a-t-il chiffonné autour de la seule main qu'on aperçoive un énorme gant gris, beaucoup trop large, ne laissant pas même deviner les formes qu'il enveloppe? Ce gant voile-t-il un mystère?

Jusqu'au moment où j'ai vu cette délicieuse image, elle passait pour un tableau de Van Dyck. M. Fierlants, qui l'a photographiée, l'attribue dans sa collection à l'illustre Anversois. Mais la facture n'a aucun rapport avec la sienne. Le coloris ne laisse pas de rappeler, jusqu'à un certain point, les fines pâtes du seizième siècle; mais il court légèrement sur la toile, décelant la brosse de François Pourbus le jeune. Partout règne sa sobre manière. Il a traité largement les cheveux, mais en épargnant la couleur.

L'aimable personne se dessine sur un fond rouge uniforme, sans nuances, sans gradations, sans effets lumineux, que n'aurait jamais voulu employer Van Dyck.

Les Français peuvent admirer à Paris, chez M. Albert Goupil, une toile du même genre, peinte avec les mêmes procédés (1). Un homme portant une fraise s'y détache sur un fond olivâtre. Les carnations, peintes d'une touche délicate, parcimonieuse, ont cependant un relief extraordinaire; les méplats, les sinus sont indiqués sans efforts; jamais tête humaine n'a été mieux mise en perspective. Les yeux, la bouche, les moustaches, l'impériale sont admirablement traités : il y a un regard vivant dans les prunelles. Le personnage a une très belle oreille. C'est un art complet avec une grande sobriété de moyens, avec un air de simplicité presque ingénue.

Louons encore le magnifique portrait d'un homme blond, aux yeux bleuâtres, qui orne le musée de Dresde et que le catalogue attribue à Antoine Mor (2). L'exécution ne rappelle nullement le style du peintre de Philippe II. On retrouve sur cette toile la couleur légère, économique de François Pourbus le jeune et sa profonde habileté sous une apparence naïve, son adresse à rendre minutieusement les étoffes, les joyaux, les broderies, les dentelles, l'or, l'argent, l'acier, le damasquinage des armures. Le modèle portait une panoplie où s'entrelacent des arabesques

(1) Elle figurait à l'Exposition rétrospective, où elle portait le nº 230.

(2) Nº 1085.

d'or : l'artiste en a prodigieusement bien rendu les dessins compliqués.

Les deux grandes effigies que possède le Louvre, l'une retraçant Marie de Médicis, l'autre le chancelier Guillaume Duvair, garde des sceaux sous Louis XIII (1), sont de qualités bien différentes. La reine mère, affublée d'un immense costume, inspire les mêmes réflexions qu'à Valenciennes : la femme disparaît sous le vêtement. Si les étoffes et les joyaux prouvent la minutieuse habileté de l'auteur, quand il peignait les accoutrements féminins, dextérité qui, sans le moindre doute, contribua fortement à sa vogue, les dames aimant mieux, pour ainsi dire, avoir le portrait de leur robe que celui de leur personne, ce genre de mérite intéresse peu l'amateur. Que reste-t-il des formes du modèle? Le visage et les mains. C'est trop peu pour donner carrière au talent de l'artiste et pour la satisfaction du connaisseur.

Le portrait de Guillaume Duvair (2) n'ayant pas la moindre analogie dans sa facture avec le style de Pourbus, je n'hésite point à le déclarer l'œuvre d'un autre. C'est une manière de travailler entièrement différente. On y retrouve la couleur émaillée, lourde et intense du seizième siècle. Le dessin et l'expression de la figure ont la même pesanteur. Nulle part ne se montrent la touche légère, le sobre coloris, la vivacité de François. Jamais il n'eût peint ces cheveux massifs, jamais il n'eût donné aux chairs cette apparence de porcelaine. Je suppose l'image exécutée

(1) N° 397 ; sans signature.
(2) Né à Paris en 1556, mort en 1621.

par Ambroise Dubois, peintre flamand, né à Anvers en 1543, qui vint chercher fortune à Paris en 1568. Il y trouva effectivement le succès. Henri IV lui témoigna une grande faveur quand il monta sur le trône, et l'employa presque sans relâche à Fontainebleau, où tout un groupe de coloristes peignait sous ses ordres et d'après ses esquisses. Aussi Dubois, n'ayant plus aucun désir de retourner dans sa patrie, demanda-t-il en 1601 des lettres de naturalisation, qui lui furent accordées. Cinq ans plus tard, il devenait peintre officiel de la reine. Marie de Médicis lui fit exécuter dans son cabinet le touchant épisode de Tancrède et de Clorinde. Il orna beaucoup de pièces dans les appartements du Louvre et notamment la fameuse salle où naquit Louis XIII. Agé de soixante-douze ans, il venait de terminer deux grandes compositions pour la chapelle de Fontainebleau et en avait commencé une troisième, quand un mal imprévu termina ses jours, le 27 décembre 1615. Il fut inhumé dans l'église d'Avon, petit village situé non loin du château royal (1). L'époque où il avait fait son apprentissage autorise à croire qu'il suivait exactement la méthode du seizième siècle, et le portrait de Guillaume Duvair concorde avec cette induction rigoureuse.

Ambroise laissa un fils, probablement cet Élie Dubois, dont parle l'abbé de Marolles, qui exécuta

(1) Baldinucci, tome VIII, pag. 258 et 259.—Le père Dan : *Histoire de Fontainebleau*. — Guilbert : *Description de Fontainebleau*, tome Ier, page 137. — Jean Dubois, reçu comme élève, 1557, par Jean van Wecheleu, membre de la corporation de Saint-Luc, à Anvers, était peut-être frère d'Ambroise.

le portrait de Sully en 1614; son petit-fils vivait encore en 1730. Félibien cite un Paul Dubois, neveu d'Ambroise, et un Eustache Dubois, plus âgé. Toute cette famille s'établit donc en France d'une manière définitive.

Les tableaux d'histoire exécutés par François Pourbus le jeune, ceux du moins que renferme le Louvre, ont un caractère singulier. L'un représente la Cène. Les acteurs en sont réunis dans un vaste monument grec, où flotte la mélancolie du style chrétien; derrière eux un grand drap noir est tendu à travers la pièce. La disposition de la table et des convives ne rappelle point Léonard de Vinci, condition indispensable pour faire naître l'intérêt, car on a tant imité cette fresque sublime que les imitations impatientent maintenant le spectateur. Sur les visages communs règne une expression peu noble, mais naturelle. Judas, couvert d'un manteau roux comme ses cheveux, frappe principalement la vue. On doit louer sans restriction la couleur chaude, intense et harmonieuse (1).

Le second tableau, *Saint François recevant les stygmates*, est sombre et austère comme le précédent. L'homme pieux s'agenouille devant le Christ, les bras étendus, les mains percées de clous et les pieds dans le même état. Sa robe grise, entr'ouverte sur le côté, laisse voir une plaie pareille à celle de Jésus. La dévotion et l'extase animent ses traits vulgaires. A deux pas de lui, un personnage à demi couché

(1) N° 392; signé : *F. Pourbus ju. fac. a°* 1618. Ce tableau ornait autrefois le maître-autel de l'église Saint-Leu et Saint Gilles, à Paris.

regarde la vision, en protégeant ses yeux de sa main pour en affaiblir l'éclat. Derrière eux s'étend une nature sauvage, où les plantes et les rochers se disputent le terrain. La couleur générale est vigoureuse et obscure, le dessin ferme et soigné. Il y a dans ces deux ouvrages quelque chose du morne esprit de Port-Royal (1).

Un genre aussi lucratif que la reproduction de la face humaine, ne peut manquer d'avoir de nombreux adeptes. Là où le gain abonde, les vocations se multiplient. Je ne passerai donc point en revue tous ceux qui exécutèrent le portrait pendant le seizième siècle. On ne sait ce que leurs tableaux sont devenus, et il suffira de nommer les auteurs. Jacques de Poindre, François Menton, Pierre Pieters, De Visscher et Simon Jacobs furent les plus célèbres. Leur pinceau retraça bien des figures hétéroclites, on leur donna bien des écus pour embellir de laids visages. Que la destruction de ces tableaux leur soit légère! Nous avons assez de mensonges de toute espèce sans leurs mensonges coloriés.

(1) N° 393; signé : *F. P. f.* a° 1620. Ce tableau ornait autrefois une chapelle, dans l'église du couvent des Jacobins, rue Saint-Honoré. On voyait autrefois dans l'hôtel de ville, à Paris, deux tableaux de François Pourbus le jeune, l'un représentant le roi Louis XIII encore mineur, qui recevait l'hommage du prévôt des marchands et celui des échevins, agenouillés devant son trône; l'autre, la proclamation de sa majorité. « La couleur vraie et la belle simplicité des draperies font oublier un reste du goût de son père, » dit Jean-Baptiste Descamps.

CHAPITRE XXXIII

SCÈNES FAMILIÈRES ET TABLEAUX DE FANTAISIE

Disposition naturelle des Flamands à traiter les scènes familières. — Pierre Aertszen, surnommé Pierre le Long. — Ses grasses cuisines font la joie de ses contemporains. — Il exécutait des personnages encore plus grands et plus minces que lui. — Effet bizarre que produisent ses maigres colosses. — Il avait conservé la méthode brugeoise. — Beukelaer son élève, timide et naïf, meurt dans la détresse. — Joachim Utewael, peintre gracieux et charmant. — L'évêque de Saint-Malo, qu'il rencontre en Italie, devient son protecteur, l'emmène dans son diocèse. — Revenu en Hollande, Utewael entreprend le commerce des lins, sans abandonner la palette.— Merveilleux tableau exécuté par lui. — Autres ouvrages. — Il aimait beaucoup les sujets voluptueux, qu'il peignait avec une rare élégance. — La famille Francken à la première génération : Jérôme, François le vieux et Ambroise. — Étranges méprises auxquelles a donné lieu la signature de François. — Les Francken à la seconde génération. — Médiocrité habituelle de leurs travaux. — Coup-d'œil retrospectif sur le seizième siècle. — Ses mérites et ses désavantages.

L'attrait des scènes familières agit si infailliblement sur les peuples de la Néerlande, que la poésie

domestique n'a jamais pu rester chez eux sans interprètes. Les Van Eyck firent des tableaux de genre, et toute leur école, suivant leurs traces, invoqua par moments les génies du foyer. Quentin Metsys et Pierre Brueghel écoutèrent les mêmes inspirations. Il était donc présumable qu'on verrait un certain nombre d'hommes rester fidèles, pendant le seizième siècle, aux tendances populaires de l'esprit national. Ce fut ce qui eut lieu, et nous n'aurons pas besoin de longs détails pour le prouver. Toutefois les sectateurs de ce genre ne se multiplièrent point comme les paysagistes. Trois ou quatre seulement viennent s'offrir à nous.

Pierre Aertszen, né en 1507, était le fils d'un chaussetier d'Amsterdam, qui eût voulu l'enthousiasmer d'une passion platonique pour la fabrication des bas. Mais le jeune gaillard préférait la peinture et crayonnait des ébauches naïves, au lieu de sonder les mystères de la profession paternelle. Grand désespoir du tisseur de laine! La mère, voyant les goûts opiniâtres de son fils, jugea que c'était la nature qui parlait en lui, et tous deux ne tardèrent pas à faire cause commune. Elle dit un jour au marchand ébahi : « Quand je devrais filer pour le nourrir et payer son maître, je veux qu'il suive la carrière de son choix. » Il fut donc mis sous la discipline d'Alart Claessen, le meilleur peintre d'Amsterdam, et se distingua, dès les commencements, par la hardiesse et la fermeté de son exécution. Vers l'âge de vingt ans, il était déjà de première force. Ayant alors quitté sa ville natale, avec une lettre de recommandation que lui donna le bourgmestre, il alla résider à An-

vers, où il entra dans l'atelier de Jean Mandyn et fut reçu franc maître en 1535 (1). En 1552, il obtint le droit de bourgeoisie. C'était un homme d'apparence lourde et grossière; on l'aurait pris pour un villageois, et comme il avait d'ailleurs une haute taille, on le nommait Pierre le Long (2). Il excellait dans l'histoire et dans les tableaux de genre. Les cuisines l'affriandaient surtout, et il éprouvait une joie gastronomique à en retracer la fumeuse opulence. Van Mander s'extasie sur un de ces laboratoires de la gourmandise, où l'auteur s'était peint lui même avec son second fils. On y admirait une tête de bœuf, qui semblait naturelle et transportait de plaisir tous les bouchers flamands. La plupart des ouvrages de Pierre Aertszen ayant péri sous le marteau des iconoclastes, cet événement lui causa une amère douleur. Il se plaignait et de la populace fanatique et de la malheureuse fragilité des travaux humains. Lui qui, par la gloire, avait cru triompher de la mort, se voyait désarmé dans cette lutte, à la fin de sa carrière. Il termina ses jours, le cœur plein de regrets, le 2 juin 1573.

Jamais iconographe n'a pris la peine d'étudier et de décrire sa manière. Une singularité frappante, qui se trouve indiquée dans une inscription latine placée sous son image, aurait dû cependant fixer l'attention sur ses travaux.

(1) Karel van Mander le fait admettre en 1533, mais les registres de Saint-Luc donnent la vraie date.

(2) Les auteurs italiens, adoptant ce sobriquet, l'appellent toujours *Pietro Lungo*.

Chromata mirantur docti, ductusque viriles
  Et tabulas magnas quas tua dextera dedit.
Corpore longus eras, et, formans corpora longa,
  Tu, Longe, ostendis magna placere tibi.

« Les experts admirent tes couleurs et tes hardis contours, et les grands tableaux qu'a dessinés ta main. Tu étais long de corps, et peignant de longs personnages, tu as montré, Pierre le Long, que les grandes choses te plaisaient. »

Un tableau de Munich, portant la fausse signature : *Henricus Blesius* (1) et ayant pour sujet l'Adoration des Mages, correspond si bien à cette définition qu'il est impossible de ne pas y reconnaître tout d'abord une œuvre d'Aertszen. L'étonnante longeur des personnages suffirait pour en constater l'origine : si la mère du Christ se levait, elle aurait au moins neuf pieds de haut, et sa grosseur ne serait nullement proportionnée à sa taille. On en peut dire autant du prince agenouillé. Le fabuleux monarque debout près de lui confirme cette hypothèse : il est énorme et aussi maigre que long. La même étrangeté singularise les autres individus : ces acteurs étirés, auxquels on n'a rien vu d'analogue, produisent l'effet le plus bizarre. La ruine italienne, où ils sont groupés, autorise à croire que l'artiste avait fait un voyage au delà des Alpes. Elle laisse décou-

(1) N° 91. Henri à la houppe ne se nommait pas *Bles*, qui veut dire *houppe*, et n'aurait pas fait un mot latin de ce terme flamand. La couleur de la signature, d'ailleurs, n'est point de la même pâte que le reste, ni appliquée avec la même finesse et la même fermeté.

vrir un beau paysage, très net de facture. Là composition rappelle les tableaux du quinzième siècle; le travail aussi, car l'exécution a toute la finesse, toute la délicatesse des miniatures; la couleur est serrée de grain, lustrée comme de l'émail; les faibles dimensions du panneau sont de même en harmonie avec les habitudes de la première école flamande (1). L'œuvre atteste un remarquable talent.

Moins distingué est l'ouvrage que possède le musée de Berlin, mais il porte une signature vraie : 1552. *December* 22. *P. A.* Il figure la marche au calvaire. Dans le centre du tableau, le Galiléen qui succombe sous le poids de la croix, est maltraité par les légionnaires; à droite s'acheminent vers le Golgotha les deux larrons, qu'un dominicain et un franciscain exhortent au repentir. Chose non moins bizarre un plantureux marché où abondent les victuailles, occupe le premier plan. On découvre en perspective la crucifixion et la résurrection du Messie.

Là encore les personnages ont des statures démesurées, que fait ressortir leur maigreur : on dirait qu'on les a tous passés à la filière. Le Christ lui-même paraît un géant décharné. Le tableau, par suite, a l'air d'une charge, et l'on a peine à croire que l'auteur ait sérieusement dessiné ces minces colosses. Le mérite du travail ne compense point un défaut si baroque. La facture n'a pas la délicatesse, la précision qui recommandent le tableau de Munich; l'inspiration manque partout. Avec son type vulgaire,

(1) Il a deux pieds trois pouces six lignes de haut, deux pieds de large.

le Christ pourrait jouer le rôle de paillasse dans le marché voisin.

La collection de Schleissheim offre aux curieux ébahis un Constantin et une Sainte Hélène dont les fémurs ont trois ou quatre pieds de long; mais la finesse de la touche révèle un habile pinceau (1).

Aertszen ayant eu trois fils, qui jouèrent comme lui avec les couleurs, on peut se demander si quelques morceaux attribués au père ne sont pas l'œuvre des enfants. On leur imputerait alors le *Sauveur en croix* que possède le musée d'Anvers (2) Il forme un ensemble confus et dénué de charme; s'il annonce évidement un certain mérite, l'âpreté de l'exécution, la rudesse de la couleur interdisent de le croire peint par un homme qui avait conservé les traditions brugeoises.

Le musée du Belvédère contient un spécimen des tableaux de genre, où Pierre le Long était fait une renommée. Il a pour sujet un paysan et une paysanne vendant du beurre, des œufs et de la volaille, sur le premier plan d'un marché, qui occupe tout le fond de la scène. N'ayant pas vu ce tableau et n'ayant aucun renseignement imprimé qui le concerne, j'ignore quelle en est la valeur (3).

Pierre Aertszen avait épousé une tante de Joachim

(1) N° 1288.
(2) N° 159.
(3) On attribue encore à Pierre Aertszen deux panneaux du musée de Berlin; le premier figurant, d'après Jérôme Bosch, deux aveugles qui se conduisent mutuellement et tombent dans un fossé (n° 669); le second, une jeune femme portant sur son épaule un enfant qui se cramponne à sa tête (n° 719).

Beukelaer. Celui-ci, encore enfant, montrait des dispositions pour la peinture et devint naturellement l'élève de son oncle. Il dessinait avec facilité, mais la couleur lui donna les plus grandes peines. Pour obyier à son manque d'aptitude sur ce point, son guide lui fit copier d'après nature des objets de toute espèce, fleurs, plantes, fruits, gibier, poisson et oiseaux. Ses efforts eurent tant de succès qu'il égala les meilleurs coloristes : il peignait avec une promptitude extrême et semblait se jouer des obstacles. Les scènes religieuses et les motifs vulgaires l'occupaient tour à tour, mais les derniers étaient ceux qu'il préférait. Comme son maître, il avait pour sanctuaire une cuisine. C'était là qu'il régnait, qu'il déployait sa verve. Salut aux grasses poulardes, à l'ortolan diaphane, au chevreuil pendu par les pieds de derrière, à la suave gélinotte; salut aux pâtés massifs embastionnés dans leur croûte d'or, à la perdrix chaussée de rouge, à la fine bécasse! Voilà le saumon pourpré, le large turbot, la truite délicate et le bar succulent. Approchez, le rôti fume, les homards verdâtres se changent en cardinaux, la pêche étale d'un air modeste ses formes provoquantes et le melon arrondit ses tranches savoureuses. Venez, admirez cette fraîche provende, mais, de grâce, n'y touchez pas.

Malheureusement pour Beukelaer, s'il possédait un mérite indubitable, il manquait de suffisance et d'adresse. Il faisait trop bon marché de lui-même et ne savait pas se tenir sur ses gardes. Voyant le peu d'orgueil que lui inspiraient ces ouvrages, on le prit au mot; sa mine sincère et naïve fut pour lui une

cause de ruine. La subtilité gagnait du terrain de jour en jour, et à mesure que son talent se développait, ses bénéfices diminuaient. L'exigence des amateurs dépassait toutes les bornes; les artistes, profitant de son caractère ingénu et de sa fâcheuse situation, qui aurait dû les attendrir, le faisaient travailler chez eux pour un florin par jour et même pour trente sous. Antoine Mor l'employait ainsi à confectionner les habillements de ses portraits. On obtenait de lui, pour cinq ou six livres, un grand morceau. Il vivait donc dans la misère; mais qui s'en souciait? Il traîna son existence jusqu'à l'âge de quarante ans, et mourut peu de jours avant que le duc d'Albe quittât les Pays-Bas. Sur sa couche d'agonie, le pauvre artiste, jetant un coup d'œil en arrière, témoigna un vif regret de ne pas s'être mieux défendu contre l'astuce et l'improbité humaines. Né à Anvers, ce fut dans cette ville qu'il expira, au milieu des plus tristes réflexions. A peine eut-il rendu l'âme, que le prix de ses tableaux décupla. On les a sans doute depuis lors attribués à des peintres plus célèbres, comme ceux de Vroom et de tant d'autres. Ce fait explique seul la rareté de ses œuvres, qui, ornant les demeures bourgeoises, n'ont pas dû être atteintes par les iconoclastes. L'infortune l'a poursuivi jusque dans le tombeau.

Quel amateur, quel historien des beaux-arts connaît le peintre Joachim Utewael? Malgré son nom bizarre, c'est cependant un des artistes les plus coquets, les plus gracieux, qui ait existé. Il avait vu le jour à Utrecht en 1566. Son père était un peintre verrier, son grand-père maternel un bon peintre de

tableaux pour son époque, nommé Joachim van Schuyck. Jusqu'à dix-huit ans, il aida son père dans la fabrication et l'ornementation des vitraux; mais prenant alors en dégoût ce genre de travail, qui lui semblait emprisonner sa verve dans un cercle trop peu étendu, il apprit pendant deux ans la peinture à l'huile chez Josse de Beer, élève de Frans Floris, qui habitait la même ville et auquel la nature n'avait pas prodigué le talent, dit Karel van Mander, malgré son extrême bienveillance.

Quand il eut terminé son noviciat, Joachim se mit en route pour les provinces italiennes. A Padoue, il eut la bonne fortune de se lier avec l'évêque de Saint-Malo, qui voyageait aussi et qui l'emmena à travers toute la Péninsule, qu'ils parcoururent pendant deux ans. Leur pérégrination terminée, le dignitaire ecclésiastique voulut que l'artiste hollandais l'accompagnât dans son diocèse de Bretagne, où il le retint deux années encore et lui fit exécuter un bon nombre de tableaux, tous de sa propre invention.

Rentré dans sa ville natale qu'il n'abandonna plus, on ne sait pourquoi Utewael entreprit le commerce des lins. Le fanatisme et la guerre civile, qui désolaient alors les Pays-Bas, lui firent probablement craindre la misère ou la nécessité d'aller vivre en exil, comme beaucoup d'artistes néerlandais. Van Mander regrette le temps qu'il lui fallait consacrer à son négoce, et manifeste la crainte que son talent ne finisse par s'empêtrer dans ses fils, comme dans une toile d'araignée. Jusque-là cependant, il avait uni la pratique de l'art au soin des affaires. Les ama-

teurs se disputaient ses ouvrages. « On déciderait avec peine, dit son biographe, s'il traitait mieux les pages de grande dimension que les petites, double succès qu'obtiennent rarement les peintres, qui dénote beaucoup de jugement et d'expérience. » Van Mander ajoute qu'il méritait d'être placé au premier rang parmi les coloristes des Pays-Bas, car il excellait dans toutes les parties de l'art. Il peignait des morceaux charmants et des morceaux vulgaires, des scènes mythologiques et de belles cuisines, avec toutes sortes d'ustensiles et de provisions alimentaires. On en voyait une de ce genre à Gouda, très bien faite et d'une étendue considérable. Un Italien domicilié à Amsterdam possédait une œuvre d'Utewael, qui avait dix pieds de long, six de haut, et représentait Loth avec ses filles; les personnages étaient de grandeur naturelle et les nus parfaitement exécutés, de même que l'incendie et la végétation. Dans ses petits ouvrages, on admirait une étonnante délicatesse, une netteté merveilleuse de touche. « A Amsterdam, chez le sieur Jean Yker ou son fils, on trouve notamment, dit Karel van Mander, un Festin des dieux, où il y a beaucoup de travail, qui est très gracieux et très fin. »

Après avoir charmé la vue des Électeurs palatins, cette image sur cuivre orne maintenant la galerie de Brunswick (1). Elle a seulement 1 pied 8 pouces de large, 1 pied et 1 pouce de haut; jamais tant d'effets ravissants n'ont été accumulés dans un si petit espace. Le festin qu'elle représente est celui qui

(1) N° 442.

eut lieu aux noces de Thétis et de Pélée. La Discorde, précédée par un hibou, plane au dessus de la table du banquet, tenant à la main la pomme fatale. La cérémonie a lieu dans les nuages, et les convives qui ne goûtent pas pour le moment à la bonne chère, sont groupés en différentes attitudes parmi les blanches vapeurs. Mars y est couché près de Vénus qu'il caresse. Il y a bien cent personnages : les uns font de la musique; les autres mangent, déclament, folâtrent, se divertissent. Dans une subdivision que forment les nues, Pâris décerne à Vénus la pomme de la beauté. Au loin, en perspective, se prolonge la troupe des dieux. Sur la scène planent de petits amours. Par dessous les vapeurs, on découvre un immense pays entièrement bleu, un fleuve, des rochers, des montagnes, une ville couleur d'azur. Les nus sont charmants, les têtes de femmes ravissantes, les costumes drapés avec un goût parfait. La science anatomique de l'auteur se manifeste par la vérité, par l'excellente facture des moindres détails. Les gestes, les attitudes sont d'une grâce, d'un naturel irréprochables. Partout une légère pointe de volupté aiguillonne l'imagination. C'est de la miniature exécutée avec la souplesse de la grande peinture. Il faudrait passer un temps considérable devant ce petit chef-d'œuvre pour en apprécier toutes les intentions et tous les mérites. Aucun tableau peut-être ne captiverait plus longuement l'attention. A ces éloges un seul défaut mêle une observation critique, les nuages sont un peu lourds; « mais ils doivent être assez compactes pour porter les dieux, » aurait pu s'écrier l'auteur, subtilité que

le jugement ne saurait admettre. Pour comble de bonheur, cette délicieuse image porte une signature et une date : *Joachim Utewael fec. anno* 1600.

Le musée de Dresde possède une œuvre analogue, signée aussi et datée (1), mais qui n'éveille pas le même intérêt et n'a pas le même charme. On y voit Apollon et les muses sur le Parnasse. Bien que les figures soient exécutées avec la même coquetterie, les efforts de l'auteur n'ont pas été heureux : un rayon de la grâce n'a point touché ses personnages. Il a eu le fâcheux caprice de les draper presque tous, lui qui traitait si habilement les nus, et il a singulièrement placé Phœbus à cheval sur une roche, le pénis étalé en pleine lumière, pendant que le dieu joue de la lyre! Les Muses sont de jolies Hollandaises, vêtues comme dans les tableaux de la Renaissanee. Le paysage, d'une extrême délicatesse, a une grande similitude avec ceux de Roland Savery. La couleur est un peu sombre et fait regretter le limpide éclat du morceau de Brunswick. En somme, on ne trouve point dans cette image la délicatesse de goût et la suavité, qui magnétisent le spectateur devant le *Festin des dieux*. Elle est antérieure de quatre ans, à la vérité : l'esprit de l'auteur n'avait peut-être pas encore toute sa finesse.

Le musée de Berlin possède également une œuvre de Joachim, signée comme les précédentes, mais non datée (2). Ce joli tableau, un peu leste comme le motif le comportait, nous montre Loth tenant une

(1) N° 1088. *Joachim Wtewael*, 1596.
(2) N° 659. *Joachim Wtewael fecit.*

coupe de vin dans sa main gauche et assis entre ses deux filles, dont l'une lui offre une grappe de raisin. Sur une table et dans des corbeilles sont groupés des fruits et d'autres comestibles. Pour fond, un tapis suspendu aux rameaux de deux arbres voisins et une campagne verdoyante. Une des filles est complétement nue devant son père, tant elle craint de laisser finir la race humaine. Il y a dans la facture une liberté de dessin, une connaissance de l'anatomie, une souplesse, qui donnent à l'œuvre un aspect moderne. Les accessoires divers sont très bien rendus. Mais là encore on ne trouve point la grâce suprême du tableau de Brunswick.

Utewael aimait beaucoup les sujets voluptueux, auxquels le prédisposait la nature même de son talent. S'il avait obtenu les bonnes grâces d'un évêque, c'était probablement par la sensualité de son imagination. « Il n'y a pas longtemps, dit Karel van Mander, qu'il a livré au sieur Jean Weely, joaillier de profession et cultivant la peinture pour son plaisir, un petit tableau sur cuivre extrêmement beau, représentant Mars et Vénus surpris par les dieux, où il y a aussi beaucoup de travail, d'une coquetterie extrême et d'une si grande finesse que les yeux ont besoin de toute leur attention pour en saisir les détails. La plus rare élégance distingue les personnages et les accessoires, les habitants de l'Olympe, les petits amours qui descendent à travers les nues, le bois du lit et une table dressée auprès. On voit à Middelbourg, chez le sieur Wyntgens, un autre morceau figurant le même sujet. » Des œuvres si piquantes doivent encore exister quelque part, les

scènes immodestes étant les peintures que l'on garde généralement avec le plus de soin.

Personne n'ayant parlé d'Utewael après Karel van Mander, on ignore comment se passa le reste de sa vie, à quelle époque il termina sa carrière. Il n'avait que trente-huit ans, lorsque le biographe déposa sa plume, en 1604. Une *Adoration des bergers* et une *Diane surprise par Actéon*, qui ornent la galerie du Belvédère, portent sa signature et la date de 1607. Quatorze gravures, contenant une foule de personnages et très bien exécutées par Guillaume Swanenbourg, d'après des tableaux de Joachim, ont été publiées sous ce titre bizarre : *Thronus Justitiæ*.

Tandis qu'il préparait, dans un certain nombre de ses peintures, l'avénement des Brauwer, des Gérard Dow, des Gabriel Metzu et des Jean Steen, Louis Toeput, fixé à Venise, habituait les hommes du midi aux vulgarités de ce joyeux style. Les marchés, l'intérieur des habitations, les fêtes populaires et les sites de la nature prenaient sur ses toiles une couleur chaude et une forme agréable (1).

Notre avons terminé notre exploration du seizième siècle, mais avant de faire une halte, nous devons dire quelques mots d'une famille peu importante au point de vue historique ; la peinture ne lui doit aucun progrès et ses travaux ne sont pas des plus remarquables : seulement, comme elle forme un petit groupe de huit ou dix artistes, on rencontre de ses œuvres dans presque toutes les galeries. Nous ne pouvons

(1) Toeput vivait encore dans l'année 1604, mais on ne sait ni quand il est venu au monde, ni quand il en est sorti.

donc la passer complétement sous silence. Elle était originaire de la Campine, ces champs cimmériens de la Néerlande, et eut pour souche Nicolas Francken, peintre sans gloire, qui habitait la ville d'Herenthals. Son exemple attira dans la même carrière ses trois fils : Jérôme, François et Ambroise.

Voici en quels termes Van Mander parle de ces peintres, qui furent tous trois élèves de Frans Floris : « Jérôme Francken, d'Herenthals, un très bon maître, domicilié maintenant à Paris, dans le faubourg Saint-Germain, duquel on voit nombre de beaux ouvrages et de beaux portraits d'après nature. François Francken, son frère, un bon et vigoureux maître qui fut reçu en 1561 dans la corporation d'Anvers et mourut très jeune; Ambroise Francken, troisième frère, établi maintenant à Anvers, un excellent maître en fait d'ordonnances et de figures, habile peintre que j'ai connu dans ma jeunesse, lorsque j'étais chez Pierre Vlerick, à Tournay, et qu'il habitait lui-même l'évêché. J'aurais écrit d'une façon détaillée sur ces frères, si l'on m'avait obligeamment répondu de la ville d'Anvers, où j'ai demandé des informations sur leur compte; mais on n'a pas voulu y prendre la peine de me renseigner convenablement (1). » Toujours la même plainte! Toujours l'histoire de l'art national mutilée par le mauvais vouloir de ceux qui auraient pu fournir des renseignements! Il faut ensuite que les écrivains d'une autre époque cherchent, avec une peine excessive, des renseignements incomplets et toujours arides, parce qu'il y manque le détail, les

(1) Tome Ier, pages 231 et 232.

traits circonstanciés qui donnent la vie aux caractères et animent les événements.

Jérôme, l'aîné des trois frères et le plus intéressant peut-être par son mérite, est le moins connu de tous. Il dut naître à Herenthals vers 1536. On ne sait même pas à quelle époque il obtint la maîtrise dans la corporation d'Anvers. Nous avons appris tout à l'heure par Karel van Mander qu'il étudia la peinture sous les yeux de Frans Floris (1). Son chef d'atelier avait pour lui tant d'affection qu'il traita des sujets importants avec son élève et le laissa mettre sa signature la première. Un tableau conservé à Dresde, dont on n'avait pu expliquer les monogrammes, démontre incontestablement ce fait (2). Les autres ouvrages de sa main, que j'ai retrouvés à l'aide de cette explication, donnent une idée très favorable de son talent : Jérôme Francken l'emportait sur son guide, sans le moindre doute, avait un dessin plus libre, plus élégant, et une couleur plus moelleuse.

Quand il fut maître de son pinceau, il quitta la Belgique et vint en France. Si l'on prenait au sérieux une affirmation de Descamps, sa réputation l'y aurait précédé, chose qui me paraît douteuse pour un si jeune homme. Mais les circonstances facilitèrent ses débuts. La cour fit presque aussitôt usage de son talent. Cornélis Ketel le trouva employé, en

(1) Comme il existe une lacune dans les archives de Saint-Luc, aux années 1562, 1563, 1564 et 1565, la double admission de Jérôme, en qualité d'élève, puis de maître, peut avoir eu lieu durant cet intervalle.

(2) Voyez l'examen que j'ai fait de ce tableau dans mon cinquième volumes, page 318.

1566, au château de Fontainebleau, et travailla près de lui pendant quelques mois (1). Quand il fut monté sur le trône en 1574, Henri III le choisit pour son peintre de portraits. En 1581 ou 82, Jérôme était domicilié à Paris, où Abraham Bloemaart peignit passagèrement dans son atelier (2). Plusieurs élèves de Frans Floris vinrent s'y mettre sous sa direction. En 1585, il exécuta pour le grand autel de l'église des Cordeliers, à Paris, un tableau qui représentait la *Naissance du Fils de l'homme* et qui occupait la même place dans le siècle dernier. Tant de succès ne purent l'enchaîner en France; il avait déjà cinquante ans et n'avait pas encore vu l'Italie, à une époque où l'on regardait comme un devoir et même comme un acte de convenance pour un artiste d'aller s'extasier devant les chefs-d'œuvre méridionaux. Un jour, le désir fut le plus fort; il prit congé du roi, franchit les Alpes, réalisa un dessein depuis longtemps ajourné. Cette tardive pérégrination eut peu d'influence sur sa manière, ou n'en eut pas du tout : Jérôme Francken n'était plus à l'âge où l'on modifie son goût et ses procédés. Il ne rentra point dans Paris, quand il eut visité la péninsule, mais retourna sur les bords de l'Escaut : il y mourut très vieux, sans que l'on sache précisément à quelle époque il finit ses jours. On pense que ce fut en 1620. Il employait pour signer l'initiale de son prénom traduit en latin, *Hieronymus* (3).

(1) Karel van Mander, tomes II, page 54.

(2) *Ibid.*, page 194.

(3) Voyez dans mon cinquième volume, pages 317 et suivantes, mes remarques sur ses ouvrages.

François Francken vint au monde à Herenthals, sept ou huit ans après son frère aîné, vers 1544. Il obtint le droit de bourgeoisie à Anvers le 31 mars 1567 et fut reçu la même année dans la corporation de Saint-Luc, dont on le nomma doyen en 1588-1589. Élisabeth Mertens, qu'il épousa vers 1575, lui donna six enfants. Il termina sa carrière à Anvers, le 5 octobre 1616, et fut inhumé dans l'église Saint-André ; son père, Nicolas Franken, mort le 12 mars 1596, l'y avait précédé. Sa femme n'eut point hâte de le suivre, car elle ne s'y résigna qu'au bout de vingt-trois ans, le 2 septembre 1639 (1). Son mari avait formé plusieurs élèves.

Sa signature a jeté les critiques dans des perplexités accablantes et divertissantes. Comme son second fils, portant le même prénom que lui, cultiva également l'art de peindre, ils eurent l'idée bien naturelle de signer leurs tableaux : FRANÇOIS FRANCKEN LE VIEUX, FRANÇOIS FRANCKEN LE JEUNE ; en flamand : *Den ouden Frans Francken, den iongen Frans Francken;* et par abréviation : *D. O. F. Francken, Den ion F. Francken*, ou encore *D. O. F. F.*; *D. I. F. F.* Ces indications d'origine se trouvent sur un grand nombre de tableaux. Eh bien, pour expliquer le *D* et l'*O* de la première signature, on a eu recours à d'interminables hypothèses, et tous les iconographes ont attribué à François Francken le jeune les œuvres portant la marque de son père.

« C'est ce Frans Francken le jeune, dit M. Bürger, qui signe souvent D° F. FRANCK, par exemple

(1) J. B. Van der Straelen, *Recueil d'inscriptions funéraires*.

sur les tableaux du Louvre (nos 174 et 176), parce qu'on l'appelait, en souvenir de son voyage d'Italie : Don Francesco (1). »

« Les lettres D° que l'on remarque dans la signature des nos 174 et 176, fait observer le catalogue du Louvre, sembleraient indiquer le prénom de Dominico, mais on ne connaît aucun Franck qui l'ait porté uniquement; peut-être Frans le jeune s'appelait-il Dominique. »

M. Louis Viardot exprime la même opinion; le livret de Madrid baptise tranquillement *Domingo* François Francken le jeune.

Mais le trait le plus curieux de l'histoire, c'est l'ingénuité avec laquelle les rédacteurs du catalogue d'Anvers se sont laissés prendre au lacet. Que des auteurs étrangers, ne sachant pas le flamand, soient troublés, déroutés par les initiales de deux mots flamands, cela n'a rien qui doive surprendre et puisse les faire blâmer autrement que par un sourire. Mais que des enfants du pays, auxquels la langue nationale est familière, se laissent aussi fourvoyer, c'est là une cause d'étonnement bien légitime. Or, voici ce qu'on trouve imprimé dans le catalogue d'Anvers (page 173) : « François Francken, le jeune, que ses contemporains nommaient *Don Francisco*, étoffa souvent de figures les paysages de Josse de Momper, le jeune, les églises de Pierre Neefs, le vieux, et les compositions d'autres maîtres. » Comment D. O. peuvent-ils signifier Don Francisco? Je ne saurais le comprendre. Et n'est-il pas plaisant de voir attri-

(1) *Musée d'Anvers*, page 72.

buer à François Francken le jeune les initiales que François le vieux employait pour distinguer ses œuvres des siennes?

Maintenant qu'elles sont expliquées, il faut mettre en garde les amateurs et historiens contre une seconde méprise. François Francken le jeune eut un neveu qui portait le même prénom, étudia sous les yeux de Rubens et fut l'homme le mieux doué de la famille. Quand ce nouveau concurrent prit place dans la lice, son oncle jugea nécessaire d'adopter une autre marque, pour empêcher de confondre leurs tableaux. Lui, qui avait été François le jeune, était devenu à son tour François le vieux. Il signa donc depuis ce moment comme avait fait son père, mais en datant ses productions. La galerie de Munich possède deux ouvrages ainsi estampillés. L'un porte cette inscription : *D. o. F. Franck. in. et f. a°* 1630; l'autre, celle-ci : *D. ouden F. Franck. in. f. a°* 1631. Le premier François Francken étant mort en 1616, il ne peut y avoir aucun doute sur l'habitude prise par son fils. Il importe donc de regarder le millésime, quand on aperçoit au bas d'une peinture les lettres malicieuses qui ont jusqu'à présent nargué les critiques.

Les tableaux de François Francken le vieux que possèdent le Louvre et le musée d'Anvers sont des images vulgaires, insignifiantes et ennuyeuses. Les quatre morceaux qui ornent la galerie de Vienne semblent avoir beaucoup de mérite. Voici, du moins, comment les juge Betty Paoli : « François Francken le vieux paraît avoir aimé les effets d'architecture. Son *Cabinet d'amateur*, où abondent les tableaux,

les statues et autres ouvrages d'art, le morceau figurant *Solon à la cour du roi Crésus*, sont ordonnancés avec goût et traités avec une remarquable élégance. Le *Festin* a lieu dans une grande salle renaissance, d'un style magnifique et d'un bel effet. Comme les convives sont d'ailleurs parfaitement réussis, l'élégance des personnages répond à la splendeur du local (1). »

Ambroise Francken vint au monde à Herenthals, vers l'année 1545. On a lu plus haut ce que rapporte de lui Van Mander. Il alla de bonne heure travailler en France près de Jérôme. Le 27 mai 1570, il tenait sur les fonts de baptême dans l'église d'Avon, petit village situé près de Fontainebleau, un enfant qu'il nomma Raphaël. En 1573, il obtint la maîtrise dans la corporation de Saint-Luc, à Anvers, et quatre ans plus tard, le 27 décembre 1577, le droit de bourgeoisie. On ne sait à quelle époque il devint le mari de Claire Pickaert. Élu doyen de la ghilde en 1581-1582, et directeur de la caisse de secours mutuels en 1586-1587, les comptes autographes de sa gestion existent dans les archives de la société. En 1600, il peignit à l'extérieur et à l'intérieur deux volets, pour l'église Saint-Jacques. On a placé depuis lors dans la chapelle de Saint Jean-Baptiste ces panneaux que l'on regarde comme les chefs-d'œuvre de l'auteur. La mort lui arracha ses pinceaux et sa palette le 16 octobre 1618; il fut enterré dans le caveau de sa famille, à Saint-André, où sa femme vint lui tenir compagnie le 29 août 1619.

Le musée d'Anvers renferme vingt tableaux de sa

(1) *Wien's Gemaelde-Gallerien*, page 125.

main, qui permettent d'apprécier complétement son mérite. Il n'en donnent pas une haute idée. Ambroise était assurément un homme médiocre. Examinez l'un ou l'autre morceau, la *Multiplication des pains*, par exemple, et cherchez-y des qualités éminentes : vous serez déçu. L'aspect général du tableau est dur; les personnages ne se détachent point du fond, mais y semblent appliqués à la façon d'une découpure, effet peu agréable. Le Messie est un beau garçon boulanger, lourd et commun, avec de gros yeux insignifiants. Les autres acteurs ne valent pas mieux; un vieillard en admiration choque la vue et l'esprit par son air de profonde stupidité. Les brillantes étoffes des costumes sont ce qu'il y a de mieux réussi. Le travail, dans son ensemble, dénote une habileté vulgaire, sans inspiration, sans vigueur et sans originalité.

Le *Martyre de saint Crépin et saint Crépinien*, qui atteste plus de verve, surprend par la bizarrerie du sujet et par la manière dont il est traité. Pendant que l'on écorche les deux propagateurs de la foi, comme si on voulait fabriquer des chaussures avec leur peau, des poinçons piqués dans leurs doigts, ou réunis dans une corbeille, s'animent tout à coup et se précipitent sur les bourreaux, sur les persécuteurs épouvantés. Plus loin sont représentés les divers supplices que l'on a infligés inutilement aux héros chrétiens : ici, on les jette, la meule au cou, dans un fleuve, où ils trouveront cependant moyen de nager; là, on les fait cuire dans de l'eau bouillante, et un jet qui s'en échappe brûle les yeux du juge par lequel a été prononcée la condamnation. Les sentiments des

personnages sont rendus avec une certaine naïveté, l'extrême précision des contours, l'émail du coloris, la fermeté un peu dure de la touche, bref l'exécution entière nous reporte vers le quinzième siècle. Mais l'absence complète de perspective gâte l'effet du tableau; là aussi les personnages sont adhérents au fond, là aussi la couleur lustrée manque de demi-teintes, là aussi les brillants costumes donnent seuls quelque attrait à l'image imparfaite.

La *Charité de saint Cosme et saint Damien* révèle autrement, par le défaut de goût et de mesure, l'infériorité du vieil artiste. Cette lugubre page nous montre l'intérieur d'un hôpital. Sur le premier plan, saint Côme vient d'amputer la jambe à un malade; on voit en plein le moignon sanglant que soutient l'autre élu, tandis que l'opérateur s'apprête à y adapter une jambe artificielle. Le membre coupé gît sur la terre avec la scie, un vase plein de sang et des linges souillés. C'est un spectacle horrible. La figure du patient, contractée par une intolérable douleur, produit un effet non moins hideux. Au bord d'une estrade sont alignés trois autres bassins en cuivre, où noircit du sang coagulé. Au fond de la pièce, un malheureux auquel on vient d'ouvrir la veine; un autre, étendu dans son lit. Devant une si affreuse image, l'homme le plus résolu détourne la tête.

Jérôme Francken le jeune, premier fils de François Francken le vieux et d'Élisabeth Mertens, vit le jour au bord de l'Escaut et fut baptisé dans la cathédrale d'Anvers, le 12 septembre 1578; il eut pour parrain son grand-père Nicolas, pour marraine une nommée Barbe Francken. En 1605, il entra dans

l'atelier de son oncle, Ambroise le vieux, quoique son père eût pu l'instruire lui-même; on craignit sans doute qu'il n'eût pas assez de fermeté. Deux ans après, le jeune homme fut reçu franc-maître par le doyen et les jurés de Saint-Luc. Il mourut âgé de 45 ans, le 17 mars 1623, et fut enseveli dans le caveau de sa famille, sous les voûtes de l'église Saint-André. Un tableau fait par lui, signé en toutes lettres et daté, qu'on voit dans la galerie d'Anvers, m'a tellement ennuyé que je n'ai pas pris de notes (1).

François Francken, le jeune, second fils de François Francken le vieux et d'Élisabeth Mertens, eut aussi pour berceau la métropole commerciale des Pays-Bas et fut tenu sur les fonts dans la cathédrale, le 6 mai 1681, par Jean van Mechelen, prieur du monastère de Saint-Sauveur, et par Marguerite Paeshuys. Ce fut son père qui lui enseigna la peinture, et il ne cessa de travailler sous ses yeux que pour aller en Italie admirer des œuvres excellentes, mais déjà trop imitées. Il ne fit pas un long séjour dans la péninsule, car il était revenu en 1605 et obtint alors la maîtrise. A la fin d'octobre ou au mois de novembre 1607, son mariage avec Élisabeth Placquet fut béni dans l'église Saint-André; le jeune couple avait pour témoin François Francken le vieux et Gérard Lambrechts. Cette union ne produisit pas moins de huit enfants. Le célèbre Van Dyck fit au père l'honneur de peindre son portrait, qui fut gravé par Hondius. François le jeune, étant mort le 6 mai

(1) N° 288; Horatius Coclès au pont Publicius. *Ieronimus Francken inv. et fecit, anno 1620 den 14 augusti.*

1642, fut enseveli dans le caveau sépulcral de l'église Saint-André. Sa femme ne l'y rejoignit que douze ans après, en 1654-1655.

La famille des Francken, à la première génération, avait oscillé entre le goût de Michel Coxie et les habitudes de Martin de Vos. C'était parfois l'un, parfois l'autre, qui les attirait le plus vivement et servait de pôle magnétique à leur variable inspiration. Dans la *Nativité* de François Francken le vieux, le genre de Martin de Vos domine sans conteste; dans les épisodes où saint Sébastien a été mis en scène par Ambroise, Michel Coxie l'emporte sur son rival; dans le *Dernier Repas du Christ avec ses disciples*, par Jérôme Francken, les deux actions se balancent. Les trois frères, au surplus, étaient des gens habiles : leurs œuvres manifestent d'assez grandes connaissances anatomiques et l'on y trouve quelques parties excellentes. Leur couleur, à défaut d'originalité, possède la finesse de leurs modèles.

A la seconde génération, presque toutes les qualités disparaissent. Les tableaux de Jérôme et de François, deuxièmes du nom, que possèdent le Louvre et le musée d'Anvers, sont d'une extrême médiocrité. La laideur des types, l'insuffisance du dessin, le mauvais goût des costumes, le papillottement de la couleur et l'inflexion outrée des lignes ne charment pas les yeux. Tous les symptômes de la décadence se réunissent pour gâter cette manière expéditive. L'esprit de spéculation envahissait la peinture; les deux frères, véritables industriels, confectionnaient des tableaux.

Betty Paoli, dans son examen des collections de

Vienne, émet une singulière opinion sur François Francken le jeune. Ce peintre vulgaire lui semble un continuateur du genre fantastique : il maintint, suivant lui, la tradition de Jérôme Bosch, avec plus de goût, d'intelligence et de savoir. « Ses tableaux religieux que possède la galerie du Belvédère, *Nicodème et le Fils de l'homme s'entretenant à la lueur d'une lampe*, le *Sauveur en croix* (1), n'ont pas grande signification, bien qu'ils soient d'une bonne facture. Ses deux *Assemblées de sorcières* (2), au rebours, dénotent une riche et audacieuse imagination. L'absence de tout trait comique prouve que l'auteur croyait réellement à la magie, aux alliances mystérieuses et impudiques de certaines femmes avec les démons : il expose jusque dans le plus petit détail le rituel lugubre de leur départ pour le sabbat; mais un sentiment assez vif du beau lui fait éviter dans un pareil sujet les circonstances affreuses ou dégoûtantes. Parmi ces épouses des rois de l'abîme, plusieurs ont des formes jeunes et charmantes, qui pourraient bien tenter le diable. Dans les figures nues, il se montre excellent dessinateur. Sa facture a une grande morbidesse; la couleur n'est pas précisément énergique, mais lumineuse et agréable (3). » N'ayant pas été à Vienne, je ne puis contrôler ce jugement, qui a l'air d'être vrai, quoiqu'il paraisse bizarre.

Ambroise et Thomas, troisième et quatrième fils

(1) Signé : *Den ion. FF. in.* 1606.

(2) L'une est signée et datée : *Den ion. Francis Francken fecit et inv.* 1607; l'autre ne porte aucune marque d'origine.

(3) *Wien's Gemaelde-Gallerien*, page 126.

de François Francken le vieux, eurent aussi le goût de la peinture et colorièrent aussi des toiles. Mais un épais rideau cache leur biographie et l'on ne connaît point leurs ouvrages, ce qui les rend très peu intéressants. Quant au dernier François Francken, nous le retrouverons dans la splendide école de Rubens.

Jetons maintenant un regard en arrière sur le seizième siècle. Vu de loin, il n'offre aucune perspective attrayante ou majestueuse, et ne gagne de l'intérêt que par l'étude. C'est un laboratoire en désordre, au fond duquel se prépare l'avenir; il n'a point l'élégance et la fraîcheur d'un salon, mais la vie prend d'ordinaire sa source dans une confusion apparente et dans une trouble obscurité. Les moules où la nature forme les êtres n'ont rien qui séduise. L'époque dont nous venons de parler accomplit trois grandes tâches : au goût naïf, elle substitua la manière moderne, que lui enseigna l'Italie et que lui auraient fait trouver les lois mêmes du développement de la peinture; elle opéra la division des genres; elle y introduisit, sous le rapport technique, presque tous les perfectionnements qu'ils admettaient : le siècle de Rubens et de Rembrandt n'eut guère qu'à s'en servir, qu'à les animer d'un autre esprit, pour créer des chefs-d'œuvre. Elle enfanta de plus, au moment où elle allait se clore, les grands hommes de la période suivante.

Trois de ces heureux effets n'ont eu d'importance que pour la Belgique et la Hollande; la division des genres, la formation des catégories, non pas arbitraires, mais nécessaires, qui résultent de la nature

des choses et des moyens techniques dont la peinture fait usage, ont servi à toute l'Europe. On n'a pas abandonné depuis lors, on n'abandonnera jamais la classification due aux maîtres flamands du seizième siècle. Ils ont ouvert dans la forêt primitive et à peine explorée de l'art chromographique de larges chemins, des voies artérielles, où tous leurs successeurs ont été contraints de marcher.

Il n'en demeure pas moins regrettable qu'une servile et peu intelligente admiration de l'Italie ait, à cette époque, troublé la croissance, vicié l'organisation et déformé l'aspect du génie flamand. Il aurait obtenu les mêmes résultats sans contrarier sa nature, et produit des œuvres originales, qui l'auraient maintenu à la hauteur du quinzième siècle. Les tableaux de Quentin Metsys, la *Descente de Croix* et la *Vierge* du musée de Bruxelles, par Jean de Maubeuge, les premiers travaux de Henri à la houppe, les pages historiques de François Pourbus le vieux donnent une idée du style, des formes, du genre de composition qu'il aurait pu adopter. Il avait déjà trouvé cette manière, il n'avait qu'à poursuivre. M. Taine, qui a résumé, cet hiver, toute l'histoire de la peinture flamande en sept leçons, avec beaucoup de talent, et qui partage mon avis sur ce point, comme sur beaucoup d'autres, a cité, en exemple de ce qu'auraient pu faire les coloristes, ce que les statuaires belges ont fait à Notre-Dame de Brou. Ces sculptures lui paraissent avoir un caractère spécial de force et de richesse, un attrait singulier, un luxe de carnations et de draperies qu'on ne trouve pas ailleurs, qui sont sortis du fond même de l'esprit national. Il a résumé ainsi notre opinion

commune : « Dans les destinées de la peinture flamande, il y eut, au seizième siècle, un anneau brisé (1). »

(1) Voyez à la fin du volume mes remarques sur le système historique de M. Taine, publié vingt ans après le mien et qui est une ébauche confuse de ma propre théorie. Cette identité manifeste me rend sympathique à des idées où je retrouve les linéaments des miennes.

LIVRE QUATRIÈME

ÉCOLE D'ANVERS

Les grandes choses ne se font pas toutes seules : ce sont les grands hommes qui les accomplissent. S'ils ne viennent pas personnifier en eux leur époque, leur époque n'a que des instincts ; s'ils ne l'échauffent pas de leurs rayons créateurs, elle dort dans l'attente, comme un sol fertile durant l'hiver. Il faut des siècles pour préparer leur venue, et leur influence se prolonge à travers les temps.

CHAPITRE PREMIER

LES MAÎTRES DE RUBENS

Rubens sauve l'art flamand qui s'égarait. — Situation de la Belgique sous Albert et Isabelle. — Effet des grandes crises politiques, religieuses et sociales. — Les provinces flamandes détachées de l'Espagne.—Caractère de l'Archiduc.—Caractère de l'Archiduchesse.— Paix intérieure. — Efforts du gouvernement pour ranimer l'agriculture, l'industrie et le commerce. — La piété excessive des deux princes ne nuit point aux beaux-arts. — Leur prodigalité pour la magnificence du culte. — Émulation du clergé. — Nombreuses commandes faites par les sociétés industrielles. — La Belgique devient un immense atelier. — Tobie Verhaegt, premier maître de Rubens. — Adam van Noort. — Caractère farouche de ce peintre. — Son talent se corrompt au milieu de la débauche. — Il imitait Paul Véronèse. — Biographie d'Otho Vænius. — Description de sa manière et de ses ouvrages.

Quoique le seizième siècle ne fût pas demeuré inactif et eût conquis certains résultats nécessaires au développement ultérieur de l'art, il est manifeste qu'il avait perdu sous d'autres rapports et que, vers la

fin de cette mobile époque, la peinture ne montrait plus ni élan, ni originalité. Après avoir cherché d'abord son salut dans la manière de Raphaël, dont elle n'avait que très imparfaitement saisi la grâce, puis dans la verve audacieuse de Michel-Ange, dont la grandeur lui avait échappé à son tour (1), elle ne savait plus quelle direction prendre et, hasardant quelques pas sur toutes les routes, n'en suivait délibérément aucune. Elle avait fait comme le chien qui abandonne sa proie pour l'ombre. Si une pareille indécision s'était prolongée, elle aurait anéanti l'école flamande : ses traits caractéristiques se seraient effacés l'un après l'autre. Mais le génie des nations a de merveilleux retours. Comprimé sur un point, il se glisse vers un autre : on le croit disparu à jamais, pendant qu'il se fraie une voie souterraine. Un jour enfin, il s'échappe de l'ombre, plus fort, plus brillant et plus vivace. C'est ainsi que la justice et la vérité, ces immortelles proscrites, éludent, tournent les obstacles, quand elles ne les renversent point.

Tôt ou tard donc, il devait naître en Belgique un homme extraordinaire, qui, après avoir subi l'influence italienne, s'emparerait de tous les éléments de l'art méridional, les combinerait selon son goût et les forcerait à servir d'expression au génie flamand. Rubens eut la gloire d'opérer cette métamorphose. Il serait injuste de croire néanmoins qu'il en comprit

(1) Le style de Raphaël, que la première génération du seizième siècle adopta, fut surtout accueilli dans le Brabant; Michel-Ange, modèle de la seconde, eut ses principaux sectateurs dans la ville d'Anvers.

seul la nécessité. Plusieurs hommes de sa génération, comme Abraham Janssens et Wenceslas Coeberger, essayèrent de se former un style original sur le nouveau terrain où était placée la peinture néerlandaise; mais, quoiqu'ils fussent doués d'un grand mérite, ils ne possédaient pas la vigueur nécessaire pour accomplir cette importante mission. Ils virent le but, ils approchèrent du rivage, déployèrent toutes leurs voiles, manœuvrèrent de leur mieux, et n'eurent pas l'honneur d'atteindre le port. Quand Rubens y entra majestueusement à leur vue, ils furent pris de colère et de désespoir. Aussi ne lui épargnèrent-ils point les jalouses hostilités. Qu'importait au grand homme, sûr de lui-même et à l'abri des orages? Ces peintres secondaires figurent principalement dans l'histoire de l'art comme ses compétiteurs, puisque leur tentative a échoué. Nous les apprécierons donc après avoir expliqué le génie et l'action historique de Pierre-Paul. Groupés autour de lui, on jugera mieux les qualités réelles qu'ils possédaient et les faiblesses qui les empêchèrent de réussir.

Mais il faut d'abord que nous dressions l'horoscope du dix-septième siècle, et montrions au milieu de quelles circonstances allait naître et se développer la troisième école flamande.

C'est une remarque déjà ancienne que les grandes crises politiques, sociales et religieuses, produisent chez les nations un redoublement de vie intellectuelle. Les causes de ce phénomène sont évidentes. Pendant les agitations profondes qui le déterminent, toutes les facultés humaines sont surexcitées jus-

qu'aux dernières limites du possible. La lutte, l'anxiété, le péril, les controverses aiguillonnent l'intelligence, l'esprit d'examen, tiennent en éveil la mémoire et l'imagination. Chaque homme peut devenir un danger, chaque événement une catastrophe. On est toujours sur le qui-vive. Les passions prennent une énergie, une activité correspondantes. On hait, on maudit, on aime, on loue, on craint, on espère, on s'indigne, on s'attendrit, on méprise, on admire avec une fougue qui va droit à son but, avec un emportement sincère. Il y a d'autres époques où le ressentiment même a la mollesse d'un calcul, où tout est fade comme de l'eau tiède. Dans les temps de commotions, de disputes et de guerres, la sensibilité s'accroît donc dans des proportions énormes. Le caractère aussi se développe et se bronze : sans cesse la volonté est mise en demeure, sans cesse la résolution se trouve face à face avec la mort, la patience aux prises avec la douleur. Toutes les ressources de l'esprit humain grandissent au milieu de l'orage. Ceux qu'il n'abat pas ont acquis dans l'électricité une vigueur exceptionnelle. Et alors, pour peu que l'atmosphère se calme et s'illumine, les forces acquises pendant la tempête commencent une œuvre féconde, verdoient, fleurissent et fructifient comme des arbres puissants.

Telle fut la situation de la Belgique, au moment où le seizième siècle allait descendre dans la fosse, avili et souillé par tous les crimes. Peu de temps avant la mort de Philippe II, une lueur avait éclairé sa sombre intelligence : il comprenait enfin qu'il avait pu écraser, appauvrir, désespérer la moitié

d'un peuple, mais que l'autre moitié ruinait son empire; qu'une possession lointaine, placée entre la France de Henri IV, l'Angleterre d'Élisabeth et la Hollande implacable, était bien faiblement amarrée à la domination espagnole, et que le moindre coup de vent romprait le lien fragile qui attachait la barque des opprimés au navire de l'oppresseur. La tyrannie sème le mal et récolte la haine. Si les rancunes profondes, qui couvaient dans le midi des Pays-Bas, venaient à faire explosion, si l'étranger, quel qu'il fût, passait en même temps la frontière, la monarchie des inquisiteurs, délabrée par ses propres excès et par d'inflexibles résistances, ne pourrait plus terrasser la Belgique et lui mettre le poignard sur la gorge. Philippe II pensa donc à jouer une comédie politique, à feindre d'affranchir les provinces méridionales, en leur octroyant un régime particulier, une indépendance fictive, un semblant d'autonomie. Elles auraient une cour, des princes à elles, des lois spéciales, une administration indigène. « Philippe craignait, dit le cardinal Bentivoglio, que toutes les provinces ne secouassent le joug de concert, s'il ne prenait cette mesure. » Il parut satisfaire le vœu des populations, mais il le satisfit comme un papelard, avec une foule de restrictions mentales et de sournois artifices.

Son premier soin fut de choisir pour comparses deux membres de sa famille. L'un, son neveu, ridicule et morne personnage, qui, avec son menton protubérant et ses lourdes paupières, avait le type, l'expression d'un concierge de mauvaise humeur. Il était dans les ordres, cardinal et archevêque de To-

lède, grand inquisiteur d'Espagne. Après l'invasion du Portugal, après les massacres, les pendaisons, les noyades, perpétrés au nom du roi catholique par le duc d'Albe, il avait fini de décimer et de terrifier les vaincus en multiplant les bûchers. Le souverain pontife, pour lui témoigner sa reconnaissance, l'avait nommé légat du saint-siége. Quand il eut besoin de prendre femme, Alexandre VI le releva de ses vœux. Ses enfants devaient hériter du gouvernement des Pays-Bas, perpétuer leur indépendance, clause qui flattait la population; mais il était incapable d'avoir des enfants. Henri IV l'avait appris de son confesseur, Gonzague Catala Girone, général des cordeliers : ce saint homme lui avait confié que l'archiduc était encore vierge à trente-sept ans, et que son organisation le rendait inhabile au mariage (1). Philippe II le savait et laissait les Belges compter sur un avenir impossible. Dans l'acte de cession, il avait stipulé que si les archiducs mouraient sans laisser de progéniture, la Belgique reviendrait à l'Espagne! « Albert apportait à Bruxelles, dit M. Potvin, la sombre gravité de l'Escurial. Il se croyait toujours à Aranjuez ou dans le bois de Ségovie, d'où Philippe II avait daté ses plus sinistres décrets. Il conservait, archiduc régnant, quelque chose du cardinal-archevêque et de l'inquisiteur, et portait sa couronne ducale comme un mitre espagnole. Orgueilleux, *ennemi du rire*, il cherchait à commander le respect par l'imita-

(1) Cette confidence, répetée à Busenval par le prince lui-même, se trouve reproduite dans les *Lettres et négociations de Busenval et de François d'Aersen*, publiées en 1846, à Leyde, par M. De Vreede.

tion de Philippe II, ne tenant pas compte de l'amour que cette ressemblance devait lui ôter (1). »

Avec qui le roi d'Espagne allait-il marier cet époux modèle? Avec sa propre fille, qu'il avait eue d'une sœur de Charles IX, parenté lugubre. Si le souverain n'était pas beau, la souveraine était affreuse. On eût pris l'infante Isabelle pour une écaillère endimanchée. Sa figure large et massive, aux pommettes saillantes, au front bossué, à l'épaisse mâchoire, au nez en bec de hibou, était contristée par deux yeux énormes, comme ceux de Charles-Quint et de Jeanne la Folle, des yeux où semblait veiller le délire, espèces de lucarnes ouvertes sur un monde de chimères sinistres et féroces. Elle avait assisté sans pâlir aux sacrifices humains que prodiguait Philippe II, aspiré sans dégoût l'odeur de chairs rôties qu'exhalaient vers le ciel les bûchers des Dominicains. Elle et son mari allaient, en Belgique, offrir à Dieu le même encens. Pour témoigner de sa ferveur catholique, elle portait presque toujours la livrée de la mort, le noir costume des religieuses. En d'autres moments, elle accablait un peuple misérable de son luxe effréné. Elle était assise, quand elle entra dans la capitale, sur une selle ornée de rubis et de diamants, qui valaient deux cent mille florins. Le couple béat en dépensait plus de deux mille par jour pour l'entretien de leur maison, et les États-généraux les supplièrent de réduire leur train au faste oriental des ducs de

(1) *Albert et Isabelle*, page 63; excellent travail, plein de renseignements nouveaux et fait avec une entière liberté d'esprit. Le second volume n'a pas encore paru.

Bourgogne, qu'ils avaient prodigieusement surpassé. O abnégation chrétienne!

D'heureuses circonstances favorisèrent pourtant sous leur règne la prospérité des beaux-arts.

Le mariage et l'installation eurent lieu en 1598, après la mort de Philippe II, et quoique son successeur continuât de pratiquer le système inauguré par Charles-Quint, il n'avait pas l'activité du monomane qu'il remplaçait, artisan sépulcral de meurtres et de rapines. Les ordres et la surveillance d'un roi débile, infecté d'une maladie contagieuse dès le berceau (car les archiducs n'étaient que ses lieutenants), ne pouvaient peser sur la nation avec l'énergie furieuse de son père.

Les luttes intestines avaient cessé, point capital, la guerre civile étant pour les travaux de la pensée, pour les œuvres d'imagination, le plus redoutable des fléaux. Le calme régnait en deçà des frontières : on ne s'entrégorgeait plus dans les villes et les campagnes. Les troupes régulières n'eussent point osé, comme auparavant, tourner leurs forces contre les citoyens, promenant le pillage, le viol, le meurtre et l'incendie d'un canton à l'autre. Une anxiété continuelle ne paralysait plus les esprits. L'armée combattait les troupes des Provinces-Unies, respectait ou du moins ménageait les ouvriers, les paysans, les nobles et les bourgeois. Sans doute il aurait été préférable que les hostilités fussent suspendues à l'extérieur, comme au dedans. Mais la tranquillité intérieure suffisait pour ranimer l'agriculture, l'industrie, le commerce et les beaux-arts. Enfin des négociations de paix furent entamées avec la Hollande, et, le 9

avril 1609, les plénipotentiaires des deux pays conclurent la fameuse trêve de douze ans. Une paix complète acheva ce qu'un demi-repos avait commencé.

La persécution religieuse continua pendant tout le règne des archiducs, sous une nouvelle forme. Les malheureux qu'on voulait détruire n'étaient plus appréhendés, torturés, jugés pour cause d'opinion, mais pour crime de sorcellerie. Chez un peuple accablé par la terreur, la prudence gouvernait tous les discours et toutes les actions. Ou bien on restait silencieux et immobile, ou bien on parlait, on se conduisait avec l'inquiétude et l'effroi des esclaves. L'inquisition dès lors se trouvait exposée à manquer de victimes, et Dieu d'holocaustes. Il fallait prévenir un si grand malheur : les bourreaux de saint Dominique et de saint Ignace y parvinrent en substituant l'accusation de la magie à l'accusation de fausses doctrines et d'erreurs schismatiques. Les bûchers continuèrent à dévorer des centaines de victimes, les échafauds à se rougir de sang, l'Église à remercier Dieu de ses triomphes. Et comme la superstition croyait les femmes disposées particulièrement aux pratiques mystérieuses, aux rapports secrets avec le diable, c'était contre les femmes surtout que se déchaînait la rage des bigots. On en martyrisait, on en brûlait de 70, 80 et 90 ans. Parmi les pauvres créatures rôties à Gand, comme on ne rôtirait pas les plus vils animaux, qu'on égorge au moins avant de les mettre au feu, l'une avait 70 ans, l'autre 75, la troisième 77. « Le 11 août 1595, en la ville d'Enghien, on brûla quatre sorcières, au nombre desquelles une

veuve de cent ans (1). » Mais on n'épargnait point les femmes d'un âge mûr, les jeunes filles qu'on suppliciait d'abord toutes nues; on n'épargnait même pas les enfants. Une ordonnance d'Albert avait déclaré qu'on pouvait punir de mort *les femelles* à partir de douze ans, *les masles* à partir de quatorze. On est partagé entre l'horreur et l'indignation, quand on lit les sentences prononcées contre de malheureuses petites filles, qui ne comprenaient assurément pas les questions de leurs juges. Ces brutes ne les condamnaient pas moins à être étranglées, brûlées et réduites en cendres. Et avant d'exécuter les victimes, on leur faisait subir d'atroces douleurs. Un grand nombre furent liées à un poteau, devant un feu ardent, qu'on entretenait jour et nuit, et quand elles paraissaient vouloir s'endormir, on les flagellait. Béatrice van Overberch, de Waereghem, endura ce tourment infernal quatre jours et trois nuits (2). Et ce n'était pas seulement quelques individus qu'on exécutait de loin en loin : la persécution religieuse avait les proportions d'un massacre. A Douai, on brûla le même jour cinquante misérables; à Ruremonde, en 1613, soixante-quatre furent exterminés deux par deux, pour prolonger la cérémonie. En quelques années, une abbesse souveraine livra aux flammes trente malheureux soupçonnés d'un crime impossible. Le bourreau d'Ypres se glorifiait d'avoir

(1) *Albert et Isabelle*, par Charles Potvin, page 215; une note renferme l'acte officiel qui constate leur exécution.

(2) *Ibid.*, page 251. M. Potvin donne le procès-verbal de la torture.

examiné sur tout leur corps des magiciens et des sorcières par milliers, d'en avoir détruit par centaines ; le père Remigius d'avoir voué au feu, dans un espace de cinq mois, cinq cents complices du démon. Un rapport libellé en 1664 par le conseiller fiscal de Flandre assure qu'une multitude prodigieuse de sorcières furent consumées en Flandre, en Brabant et dans le pays de Liége, que la ferveur catholique dépeupla des localités entières (1).

Cette pieuse terreur dut troubler sans le moindre doute et ralentir la convalescence d'un peuple infortuné, auquel, pendant cinquante ans, on n'avait pas laissé une pierre pour reposer sa tête. Mais le flot de mort, qui roulait tant de cadavres, ne fixa point les regards de la haute société, ne comprima point dans la nation le retour à la vie. Les innocents qu'on faisait mourir appartenaient presque tous aux basses classes ; ou on crut à leurs enchantements et on approuva leur supplice, ou on détourna les yeux. Une séve longtemps accumulée jaillissait dans les rameaux supérieurs de la nationalité flamande : rien n'en pouvait suspendre l'élan.

Les archiducs, d'ailleurs, avec un sentiment qu'il faut louer, cherchèrent à guérir les maux dont leurs provinces étaient accablées. Le pays offrait un navrant spectacle. « La discorde avait dépeuplé les villes et laissé les campagnes sans culture. Des bandes de loups affamés se montraient aux portes des cités désertes; les bandits exploitaient les routes;

(1) *Belgish Musæum*, tome VIII, page 115.

des légions de mendiants assiégeaient le seuil des églises et des monastères (1). » — « En Flandre et en Brabant, écrivait le duc de Parme dès 1586, on n'a pas ensemencé les champs; Bruges et Gand ne sont guère moins que dépeuplées. La disette des grains est excessive, et la cherté des subsistances augmente chaque jour. C'est la chose du monde la plus triste que de voir combien ce peuple souffre. » Albert et Isabelle firent ce qu'ils purent, dans les limites de leur intelligence, pour ressusciter l'agriculture, l'industrie, le commerce et la navigation. L'arbitraire avait détruit les coutumes locales, sans les remplacer par des lois permanentes : les souverains nommèrent une commission qui rédigea un code très imparfait sans doute, mais très précieux à une époque dénuée de jurisprudence, et le publièrent en 1611, sous le titre d'*Édit perpétuel.* On rebâtissait les maisons détruites, on consolidait les maisons ébranlées, on osait labourer les champs; les manufactures reprenaient peu à peu leurs travaux, les boutiques se rouvraient, les navires commençaient à ranimer les ports longtemps déserts. On ne pouvait dire qu'on était heureux, mais on vivait. Les naufragés se contentent de peu, quand la mer, qui a failli les engloutir, les jette sur la côte et leur laisse quelques ressources.

Les nouveaux princes étaient de pieux monomanes, de sanguinaires dévots, comme Charles-Quint et Philippe II, mais non des bélîtres. Comme Charles-Quint et Philippe II, ils avaient du goût, ils aimaient

(1) *Histoire populaire de la Belgique*, par Louis Hymans, page 285.

la peinture et s'y connaissaient. Ils encouragèrent donc les artistes avec beaucoup de discernement; ils protégèrent même la science timide et respectueuse : Juste-Lipse étonné les vit un jour entrer dans la salle où il professait, à l'université de Louvain, et lui prêter l'oreille jusqu'au bout de sa leçon. La célèbre imprimerie fondée par les Plantin, à Anvers, prospérait sous la direction de la famille Moretus. Le jésuite Bollandus commençait pendant leur règne les *Acta Sanctorum.*

La dévotion outrée d'Albert et Isabelle, pernicieuse pour la nation, ne le fut point pour les beaux-arts. Leur prodigalité envers les religieux dépasse toute idée. Dans un laps de trente ans, ils fondèrent, suivant un de leurs panégyristes, plus d'établissement pieux qu'il ne s'en était formé durant trois siècles. Bruxelles renfermait vingt couvents, lorsqu'ils montèrent sur le trône; à ces antres de paresse, d'astuce et de cupidité, il en ajoutèrent douze, et restaurèrent les précédents. Toutes les espèces connues de moines et de nonnes s'abattirent sur la Belgique pour la dévorer. Les archiducs firent construire plus de trois cents églises : une seule, Notre-Dame de Montaigu, coûta 300,000 écus d'or. Les prêtres étaient comblés de dons, de bienfaits, de priviléges. Les domaines, les hôtels vacants par l'extermination des propriétaires devenaient leur butin; on vidait le trésor pour satisfaire leur avidité. Les jésuites mettaient la Flandre au pillage; quand finit le règme des princes espagnols, les révérends pères avaient en Belgique trente maisons professes et trois cents colléges. Ils se faisaient même adjuger

les biens des hospices (1). Une si haute fortune n'empêchait point la légion cléricale de lésiner, de songer âprement à l'économie. Les prélats, évêques et autres religieux obtinrent qu'ils seraient logés gratuitement par les villes et les bourgs, quand ils se mettraient en voyage. La population fut donc soumise à l'impôt des logements ecclésiastiques, outre celui des logements militaires; pour s'affranchir de cette double exaction, Bruxelles prit l'engagement de payer aux archiducs 25,000 florins du Rhin par année.

Mais tant d'églises, de chapelles, de monastères, que l'on élevait, que l'on décorait avec faste, exigeaient la coopération d'un grand nombre d'artistes. Les travaux dont on a besoin, que l'on demande, que l'on presse d'exécuter, sont pour les maîtres du pinceau, de l'équerre et du ciseau le plus fertile des encouragements. Les œuvres de caprice ne stimulent point l'imagination avec la même force et la même continuité. Les églises paroissiales, les couvents, les chefs religieux sollicitaient donc les architectes, les peintres, les sculpteurs, les graveurs, offraient à leurs talents une carrière illimitée. Les souverains éclipsaient toutes les fabriques, tous les prélats, tous les monastères par leur zèle. J'ai rapporté le chiffre des monuments pieux qu'ils bâtirent; le nombre des tableaux et des verrières donnés par eux serait incalculable, et pourtant un vitrail coûtait de cent à quatre cents florins. Leur exemple et celui du clergé stimulaient d'une autre part les associations indus-

(1) Ch. Potvin : *Albert et Isabelle*, pages 177 et 178.

trielles, qui, reprenant dans une certaine mesure leur activité, réparant leur fortune, désirant peut-être faire preuve d'orthodoxie sous le gouvernement d'un inquisiteur, jalouses enfin d'orner leurs autels que les iconoclastes avaient dénudés, s'adressèrent avec empressement aux artistes. La Belgique entière devint donc un immense atelier, où pendant tout le règne des archiducs, les hommes de mérite trouvaient sans cesse l'emploi de leurs forces intellectuelles. Chez un peuple doué d'une imagination puissante, des mobiles moins propices auraient fait jaillir les talents du sol. Une phalange d'hommes extraordinaires se forma donc rapidement, pour l'immortel honneur des provinces méridionales. Sur le tombeau de la nation, le génie flamand, comme un soleil qui se couche, illumina le ciel d'éblouissantes clartés.

Enfin, dernière circonstance favorable, au moment où diverses causes bonnes et mauvaises préparaient, en associant leur influence, une glorieuse époque, la race indigène enfanta un esprit créateur d'une richesse, d'une souplesse, d'une vigueur que nul artiste n'a peut-être égalées, qui concentra dans sa main victorieuse les éléments disséminés de l'art belge, fonda une nouvelle école, mena vers son but, comme un guide sublime, la peinture indécise et fourvoyée. On doit désirer savoir comment fut instruit ce rédempteur et quels maîtres présidèrent à ses débuts, lui communiquèrent les résultats de leur expérience; l'éducation de Pierre Paul Rubens ne peut être une chose indifférente.

Tobie Verhaegt, peintre de paysage, lui donna les

premières leçons. Né à Anvers en 1566, il avait onze années seulement de plus que son élève. C'était un homme remarquable, selon le témoignage de Van Mander et l'éloge versifié de Cornille de Bie. La famille de Rubens ne l'eût pas d'ailleurs, selon toute apparence, confié à un individu sans talent. Cornille loue ainsi ses ouvrages : « Comme chaque objet s'adoucit dans le lointain ! Comme les arbres sont bien touchés, sont peints d'une manière vivante ! Quels terrains légers et faciles ! Quel air sauvage ont les rameaux entrelacés ! » L'adresse de Tobie Verhaegt lui acquit l'estime et la faveur du grand duc de Florence. Il n'obtint pas un moindre succès à Rome : on y admira beaucoup une Tour de Babel, où il avait prodigué la patience et les détails. Charmé de la sensation causée par ce tableau, il peignit le même sujet trois ou quatre fois. Une des variantes ornait l'église de Lierre; Sébastien Vrancx avait exécuté les personnages. Le seizième siècle, époque de trouble et de révolutions, aimait, comme nous l'avons dit, cet épisode de l'Ancien Testament, symbole du désordre auquel il était lui-même en proie. On ne sait rien de plus concernant Tobie Verhaegt, sinon qu'il termina ses jours dans l'année 1631.

Adam van Noort, le second maître de Rubens, excite par ses étranges habitudes un assez vif intérêt : il personnifie toute une classe d'hommes. On trouve dans les pays du Nord des individus qui en sont la représentation fidèle : le climat produit sur eux les mêmes effets que sur la nature. Ce sont des caractères orageux comme les mers septentrionales; des esprits sombres comme le jour qu'un ciel terne

laisse pénétrer sous les branches des sapins; des âmes pleines d'humeurs farouches, que tourmentent de brusques variations, pareilles aux caprices de l'atmosphère boréale. Quand on les approche, elles vous causent une sorte de malaise; on sent que la discorde, qui règne au dehors parmi les éléments[1], règne aussi entre leurs facultés, leurs passions, leurs projets. Sans pouvoir dire ce qu'on éprouve, on devient triste, comme pendant l'hiver, sur un sol blanchi par la neige, lorsque le soleil a disparu, que des nuages aux tons cuivrés brillent à travers les rameaux dégarnis des bois, qu'une troupe de corbeaux tourne dans la lumière mourante avec des cris funèbres. Un petit vent glacé, monotone, se lamente sans repos dans les buissons flétris; une brume violette monte du fond des vallées, où dorment immobiles les étangs captifs. L'ombre vient, morne et tragique; il semble que tout va périr et que la campagne soit un grand cimetière.

Adam van Noort fut un de ces hommes moroses, qui ont une si chagrinante influence. Le dénûment, la tristesse, les privations de sa famille, que nous raconterons tout à l'heure, avaient peut-être fait sur lui, pendant son jeune âge, une impression terrible, une de ces impressions qui ne s'effacent jamais. Triste et sauvage, il recourait au vin pour dissiper sa mélancolie; le vin lui procurait une gaîté factice, qui éclairait un moment son âme indomptable et s'éteignait d'elle-même, après les orages de l'ivresse. Quand il n'avait pas bu, il maltraitait tout le monde; son talent, affaibli au milieu de ses colères, devenait, pour ainsi dire, la proie de sa mau-

vaise humeur. Un tel maître ne convenait pas à l'esprit lucide et tranquille de Rubens. Jacques Jordaens, Van Baelen, Sébastien Vrancx supportaient mieux ses accès farouches. Le premier avait une raison très forte pour montrer de la patience : il aimait la fille de l'artiste et, quand le père le brutalisait, un sourire, une douce parole de la gracieuse enfant lui rendaient le courage. Il épousa sa consolatrice.

Adam van Noort était né en 1557, à Anvers. Il prit les leçons de Lambert van Noort, son père, qui avait reçu le jour à Amersfort, en Hollande, vers l'année 1520. Ce dernier possédait du talent comme peintre et comme architecte. On voit de lui au musée d'Anvers quelques productions passables, où règne le style du seizième siècle (1). En 1549, il devint franc-maître. Le 30 avril de l'année suivante, il obtenait le droit de bourgeoisie dans la grande cité commerciale. En 1560, il prit pour domicile, rue des Peignes (en flamand *Cammerstraet*), une maison surnommée, d'après quelque image qui la singularisait, *La Fuite en Égypte*. Cette maison appartenait à la cathédrale d'Anvers, et le peintre continua d'y demeurer jusqu'en 1570. Il y menait la sombre existence du pauvre, qui gagne péniblement son pain quotidien. Les comptes de la fabrique, dressés en 1571, relatent qu'il y est mort *en grande misère et dénuement*, que, par suite, le trésorier a fait, pour l'amour de Dieu, remise à ses enfants du loyer de l'année échue. Voulant lui venir en aide, l'année précédente,

(1) Elles sont au nombre de quatorze et constatent de la manière la plus évidente que l'auteur était un homme médiocre.

l'administration lui avait confié la besogne de colorier les portes et les boiseries des nouvelles orgues, tâches vulgaires qui donnent la mesure de son indigence.

Les tableaux de son fils sont si rares que j'ai vu seulement trois morceaux peints par lui. Le premier, qui orne l'église Saint-Michel, à Gand, représente un *Malade guéri par l'intercession de la Vierge*. Le patient, couché sur une civière, tourne ses regards vers le ciel et laisse pendre ses bras d'une façon tragique. C'est une œuvre peu attrayante, sur laquelle, sans la date, sans le nom de l'auteur, on ne ferait que promener ses regards. La maladresse de l'ordonnance gâte l'aspect général du tableau. La madone et l'enfant ne sauraient plaire ni par leurs têtes laides et communes, ni par leurs draperies lourdes et sans grâce. Les dos, les vêtements de quelques personnages et autres accessoires insignifiants occupent trop de place. Toutefois, deux hommes d'un âge mûr et un vieillard, qui regardent la Vierge, ne manquent pas de vérité, non plus que d'expression. Le coloris offre les teintes sombres des peintures méridionales et ne semble pas provenir d'un artiste néerlandais. Il prouve que l'auteur avait étudié avec passion, dans les principautés ultramontaines, les créations des maîtres italiens (1).

Le second morceau porte le même témoignage. Il

(1) Il ne faudrait pas croire que ces remarques s'appliquent à un autre ouvrage suspendu dans la même église paroissiale, qui représente aussi une guérison miraculeuse. La dernière toile, signée par Jacques van Oost le vieux et datée de 1636, est une production très belle, très soignée, très originale et d'une étonnante vigueur de tons.

appartient à M. le comte Dubus de Ghisignies, qui habite Bruxelles et joint la science d'un naturaliste au goût d'un vrai connaisseur en peinture. Il a eu l'idée patriotique de se former une galerie où les toiles flamandes sont seules admises. Le tableau d'Adam van Noort qu'il possède offre la signature de l'auteur : A. V. N., et met en scène la fameuse parole de Jésus : *Laissez venir à moi les petits enfants.* Sur cette page, l'imitation de l'art italien se trahit de la manière la plus évidente, et certains endroits prouvent que l'homme du nord avait pour Paul Véronèse une affection particulière. La meilleure figure du tableau, une femme placée à gauche, remémore sur-le-champ, par sa tournure et ses formes, les personnages du maître vénitien. Adam van Noort, malheureusement, ne lui avait emprunté que des similitudes d'exécution : le génie, la verve, l'audace, la profonde science anatomique, le sentiment tragique du peintre méridional sont absents. L'œuvre porte les signes bien reconnaissables de la médiocrité. La composition n'atteste pas grande force inventive; l'originalité, le caractère manquent aux types mal choisis. La couleur est belle, mais rude et sans transitions; les divers objets se découpent l'un sur l'autre.

Que devient donc le propos attribué à Rubens par Descamps? Il prétendait, selon le biographe, « qu'Adam van Noort aurait surpassé ses contemporains, s'il avait vu Rome et s'il avait étudié les bons modèles. » Puisque l'artiste anversois connaissait les chefs de l'école transalpine, son glorieux élève n'a pu tenir ce discours.

Le troisième tableau de sa main que j'ai vu se

trouve au musée de Bruxelles (1). Il figure aussi le Christ appelant à lui les petits enfants. Le principal groupe est agencé devant une muraille à laquelle il semble adhérer; ni air ni perspective. A droite, pour faire compensation, le regard plonge dans une grande rue triste, aux maisons sévères, que domine un ciel nuageux, morne et grisâtre, presque sans lumière. Le peintre a voulu donner à Jésus l'expression d'un homme inspiré, mais n'a pas réussi. En vain le Fils de l'homme tourne les yeux vers le ciel, au lieu de regarder les petits enfants, ses traits n'indiquent pas d'émotion réelle, n'ont pas les nobles lignes qu'exigeait son caractère divin. Sa figure n'est même pas intelligente : la bouche prosaïque, les lèvres épaisses du Messie ne correspondent nullement à la grâce poétique de son action et de ses paroles. Les apôtres étonnés font cercle autour de lui, manifestent leur étonnement par leurs regards, leur physionomie et leurs gestes. Plusieurs femmes s'approchent avec des enfants de divers âges. La composition, le dessin, la couleur révèlent un talent pratique, de l'adresse de main, de la justesse d'esprit; mais la distinction, l'énergie et la verve font défaut. La tiédeur de la médiocrité affadit partout l'exécution. Un trait à noter, c'est que les personnages sont drapés à l'antique : la Renaissance triomphe, le costume national a disparu (2).

(1) N° 258.

(2) La galerie de Darmstadt renferme une peinture attribuée à Van Noort, *la Femme adultère devant le Christ ;* mais je ne l'ai pas vue et je n'ai aucun renseignement sur ce tableau.

Malgré le calme excessif et la lourdeur de ses tableaux, qui faisaient contraste avec la violence de son caractère, Adam van Noort jouissait d'une grande réputation et fut chargé d'entreprises considérables, pour lesquelles on le paya libéralement. Le flatteur Cornille de Bie, dont le livre est un panégyrique perpétuel, ne lui marchande point les éloges. « Il a si bien cultivé l'art et d'une manière si belle, qu'une foule de personnes en demeurent surprises. L'or de Crésus ne saurait être comparé aux magnifiques dons qu'il a reçus du ciel. » Trop haut de plusieurs tons, maître notaire; il fallait baisser la voix. Adam van Noort appartenait à cette race d'hommes qui, au lieu d'étudier directement la nature, étudient la manière dont on l'a interprétée avant eux. Ayant adopté, emmagasiné, pour ainsi dire, un certain nombre de formes, d'agencements et d'effets, ils s'en tiennent à cette provision, y puisent toujours, tombent bientôt dans la convention, la routine et le procédé. L'artiste morose y tomba d'autant plus facilement que la débauche l'aveuglait, lui rendait l'étude impossible; peu à peu la soif du gain remplaça l'amour de la perfection. Il ne travailla plus que pour obtenir les moyens de continuer ses orgies. Une exécution facile et une bonne couleur furent bientôt les seuls avantages qui lui restèrent. Son portrait, gravé deux ou trois fois, est l'emblème de la rudesse et de la grossièreté.

On espérait que le mariage adoucirait son humeur intraitable, mais il ne fit que le rendre plus quinteux et plus violent. Toute société lui devint odieuse.

Adam van Noort mourut à Anvers en 1641. Il

était âgé de quatre-vingt-quatre ans et avait vu briller autour de son élève toute une constellation de grands hommes.

Rubens lui dut vraisemblablement une précoce admiration pour Paul Véronèse; mais ce fut là toute sa part d'influence. Le dernier maître du grand homme, son véritable initiateur, exerça une action bien plus vive sur son esprit.

Quand on se promène dans le musée de Bruxelles, que d'excellentes acquisitions enrichissent tous les jours, on aperçoit un portrait plein d'élégance, à moitié caché par une ombre injuste. C'est l'image d'un homme sur le retour, une figure extrêmement régulière, encadrée d'une large fraise. L'ensemble et les détails en sont pleins de finesse et de distinction. Quoique l'âge ait blanchi la barbe et les cheveux, cette tête possède encore une beauté peu ordinaire et même une certaine fraîcheur juvénile. L'expression est grave, douce, réfléchie, un peu mélancolique. Elle décèle une âme bienveillante, adroite, comprenant la poésie et le monde, s'élevant à l'idéal et sachant manier les affaires. Ce sont les traits caractéristiques d'Otho Vænius, le maître de Rubens. Le tableau a été peint par Gertrude, fille de l'artiste et nous intéresse doublement, comme souvenir d'un homme fameux d'abord, puis comme preuve du talent qu'il avait légué à sa fille.

L'histoire écrite sur son visage n'est point une histoire mensongère. Il a réuni les qualités dont sa figure est, pour ainsi dire, la promesse. Il fut un peintre habile, un esprit sage et un aimable cavalier. Ces mérites de diverse nature semblaient plutôt le

destiner à être le père que l'instituteur de Rubens. A défaut de liens matériels, il y eut entre eux une véritable parenté d'âme et de talent.

Othon van Veen, qui, en latinisant ses deux noms, se fit appeler Otho Vænius, reçut le jour dans la ville de Leyde, en 1558. Son père y exerça les fonctions de bourgmestre en 1565; il était seigneur de Hogeveen, Desplasse, Vuerse, Drakenstein, etc. Par son aïeul, Jean van Veen, enfant naturel de Jean III, duc de Brabant, il descendait d'une maison souveraine (1). Corneille, le père d'Otho, se montrant fidèle à sa galante origine, procréa douze enfants. Quelques-uns jouèrent dans le monde politique un assez beau rôle; Ghisbrecht aima mieux étudier la gravure que pratiquer les hommes; Otho, saisissant la palette, chercha la gloire dans ce qui lui ressemble le plus, dans les images sans réalité de la peinture. Pierre cultiva également l'art du coloris, mais en simple amateur. Leur mère appartenait à une des meilleures familles d'Amsterdam. Otho avait quatorze ans déjà et une instruction assez étendue, lorsqu'on le mit sous la discipline du peintre Isaac Nicolaï ou *Claesz*, c'est à dire fils de Nicolas. Sur les bancs de la classe et devant la toile, il montra une double aptitude, mais c'était à l'art qu'il donnait la préférence. Les guerres des Pays-Bas vinrent troubler son calme juvénile et suspendre ses progrès. Corneille van Veen,

(1) La jeune personne qui avait eu des complaisances pour le duc, s'appelait Isabeau van Veen; elle transmit son nom à sa postérité. (Voyez, à la fin du volume, les détails que nous donnons sur la famille d'Otho.)

sommé en 1572 de prendre parti contre Philippe II, eut la sottise de se déclarer pour les Espagnols, de se dévouer même pour ces ineptes dominateurs; les États de Hollande lui retirèrent ses charges, confisquèrent ses biens et le bannirent du pays. Son hôtel servit de prison aux récalcitrants. Un prêtre septuagénaire y fut même soumis à la torture par le comte de Lumey, persécuteur fanatique des ultramontains, qui croyait pouvoir leur emprunter leur système de conversion.

Corneille alla chercher un refuge près du cardinal de Groesbeeck, prince-évêque de Liége, qui le reçut favorablement et s'attacha son fils en qualité de page. Sur les bords de la Meuse, Otho rencontra Lampsonius, élève de Lambert Lombard et son biographe. Outre la peinture, ce nouveau maître lui enseigna la poésie, les mathématiques, le blason et l'histoire naturelle (1). Au milieu de ces travaux, il atteignit l'âge de dix-sept ans. Il fallut bien alors qu'il allât voir l'Italie : un artiste qui n'eût pas fait ce voyage eût passé pour un homme sans valeur et même sans conscience, puisqu'il aurait négligé l'occasion de s'instruire et de se perfectionner. Tandis que Corneille se rendait en ambassade auprès de Rodolphe II (2), son fils prit le chemin de Rome, emportant des lettres de recommandation adressées par l'évêque de Liége au cardinal Madruccio.

(1) Houbraken, tome Ier, page 38.

(2) Selon Van Grimbergen, Othon van Veen fut lui-même chargé de l'ambassade; mais il me semble qu'à cette époque il était beaucoup trop jeune pour remplir une mission diplomatique. L'idée ne serait même pas venue de la lui confier.

Le jeune homme dut éprouver une poétique émotion, quand il entra dans la ville éternelle. Le dignitaire de l'Église lui fit le meilleur accueil. Frédéric Zuccharo fut le maître qu'il choisit. A cette école, il se fortifia et dans l'art d'exprimer sur la toile les rêves de l'imagination, et dans les sciences dont il avait franchi seulement le péristyle. Bientôt il passa pour un grand érudit, pour une des plus vigoureuses intelligences de son siècle. On n'avait pas une opinion moins bonne de ses talents d'artiste.

Il demeura cinq ans au delà des monts, intervalle considérable et d'une extrême importance à l'âge où il se trouvait. Un peu plus et il serait devenu un peintre italien, comme Denis Calvaert. Il fit alors un grand nombre de travaux que personne n'a recherchés, ni décrits, ni jugés. L'histoire de la peinture flamande et hollandaise ressemble aux vastes bruyères de la Campine (1). Égaré sur ces landes incultes, on aperçoit à peine de loin en loin quelque poteau isolé; il faut faire des lieues pour découvrir le toit d'une chaumine et rencontrer un paysan qui vous apprenne où vous êtes. Faute de travaux préparatoires, nous ne pouvons donc caractériser le style du peintre hollandais à cette époque. Il est probable qu'il étudia de la manière la plus patiente les harmonieux tableaux du Corrége (2).

D'Italie, Vænius passa en Allemagne, où l'empereur essaya inutilement de le fixer à sa cour. Il aban-

(1) Immenses plaines stériles, à l'orient d'Anvers.

(2) Bullart, *Académie des sciences et des arts*, 1682. In-folio. — Rathgeber, *Annalen*, etc., page 290.

donna ce prince pour l'électeur de Bavière et l'électeur de Bavière pour l'archevêque de Saltzbourg. Mais le Danube et ses bords magnifiques ne purent eux-mêmes l'arrêter; il n'y voyait ni la coupole de saphir du ciel italien, ni le dôme d'opale qui s'arrondit au dessus des plaines néerlandaises. Il regagna donc son pays et entra au service du prince de Parme. Alexandre le nomma ingénieur en chef et peintre de la cour, Jost van Winghen ayant résigné ces dernières fonctions (1). L'illustre capitaine se prit d'amitié pour l'artiste et lui montra une faveur si grande que tous les courtisans recherchèrent ses bonnes grâces (2); car, dans ces hautes régions, la servilité descend du maître à ses créatures.

Ce fut alors que Vænius exécuta le curieux travail exposé au Louvre : il représente toute sa famille et porte le millésime de 1584. Charmé de revoir les siens, l'artiste voulut employer son talent à conserver leurs traits. Il peignit donc sur la même toile son père, sa mère, sa propre image, les neuf frères et sœurs qu'il avait à cette époque et les enfants de ceux qui étaient mariés, en tout dix-neuf personnes. On le remarque au centre du tableau, assis devant un chevalet et tournant la tête vers le spectateur. C'est un jeune homme de taille moyenne, avec des cheveux châtains d'une nuance très claire, des moustaches tout à fait blondes et peu fournies; l'orbite de l'œil est très plein et se couronne de pâles sourcils. Ce

(1) Vers l'année 1584. Voyez, à la fin du volume, quelques renseignements sur cet artiste peu connu.

(2) Campo Weyerman, tome I[er], page 217.

trait confirme la date de sa naissance, car le peintre paraît tout au plus âgé de vingt-six ans. On devait rester longtemps jeune dans sa famille : son père n'a pas encore les cheveux gris, quoique sexagénaire.

Ghisbrecht Venius est un joli garçon, appuyé sur une table et tenant à la main une plaque de cuivre, indice certain de la profession qu'il exerçait : la planche nous offre l'esquisse d'une église.

Le dessin et la couleur de ce tableau rappellent la manière un peu sèche de Frans Floris ; on n'y admire pas les tons moelleux, le savant usage du clair-obscur, par lesquels se distingua Otho Vænius, après son retour d'Italie. Ce sont des groupes de bons portraits, que l'on doit croire fidèles, mais que ne recommande nulle qualité supérieure. J'en excepte l'image de Corneille. Assis dans un fauteuil, vêtu d'une pelisse fourrée, d'un chapeau à grand fond, à petits bords, qui se rapproche du nôtre, il attire immédiatement les regards. Ses traits réguliers, ses beaux yeux, son nez délicat, sa longue barbe blonde forment un ensemble parfait. Ce visage a une expression de tranquillité, de bonhomie, que l'on retrouve dans le caractère et dans les tableaux de son fils. On y observe une finesse de touche, une suavité de coloris, un naturel, une vie profonde et intime sous le calme de l'extérieur, qui font immédiatement songer aux chefs-d'œuvre brugeois. Le portrait de Jean, le fils placé debout derrière Corneille, charme la vue et l'esprit par des qualités presque aussi grandes.

Il est bien étrange que Vænius ait peint ce morceau après son retour d'Italie ; sans les dates, qui s'y opposent, je l'aurais cru exécuté avant son départ.

Deux cartouches, renfermant des inscriptions latines, occupent les angles inférieurs de la toile; celle de gauche peut se traduire ainsi :

« Ce tableau, dédié à la mémoire sacrée de Dieu, Otho Vænius l'a peint en 1584, pour lui et pour les siens, avec l'intention que, s'il lui arrive de mourir sans laisser d'enfants mâles, il reste dans la famille de son frère aîné, tant que sa descendance masculine existera, et qu'après l'extinction de cette dernière, il revienne toujours au frère le plus rapproché de lui par l'âge et à sa famille, aussi longtemps que sa postérité mâle subsistera. »

Le second cartouche renferme le nom de tous les personnages, avec les renvois tracés en lignes blanches au dessus de leurs têtes (1).

(1) Voici comment est disposée cette liste, que surmontent deux écussons aux armes de la famille :

PARENTES

1 Cornelius Venius
2 Gertrudis

LIBERI

14 Maria
15 Margareta
16 Vsnovt
17 Élisabeth

3 Simon 4 Anna Uxor

5 Élisabeth — 18 Nicolavs, 19 Hvgo

6 Joannes 7 Otho
8 Maria 9 Gisbertvs
10 Petrvs 11 Aldegonda
12 Timannvs 13 Agatha

Ce tableau précieux fut acheté pour la somme modique de deux

Notre artiste ornait le château du prince de Parme, lorsque celui-ci mourut d'épuisement et de fatigue, le 3 décembre 1592. Othon van Veen transporta son chevalet de Bruxelles à Anvers, où il déploya une courageuse activité. Prodiguant les œuvres de sa main, il embellit les monuments pieux, les hôtels de la noblesse et les demeures bourgeoises. La plupart de ces tableaux subsistent encore, soit dans les chapelles des églises, soit dans les salles du musée. Ils permettent d'apprécier le talent du peintre, talent qui lui fit obtenir, en 1594, les priviléges de la maîtrise. On le nomma doyen en 1603, et il exerça les fonctions attachées à ce titre jusqu'au 18 octobre 1604. Ses comptes administratifs sont tous signés *Otho* et non pas *Otto*, comme on orthographie souvent son prénom. Il habitait la maison dite *du Prince*, où demeure de nos jours M. Storms, dans la rue alors appelée *Vuilnis Straet*, et maintenant *Venius Straet*.

Otho n'est guère connu hors des Pays-Bas; la France ne possède que deux ouvrages de sa main, celui que nous venons de décrire et un tableau acquis depuis peu, sur lequel on n'a point encore osé mettre un nom : il représente le *Galiléen descendu de croix*, pleuré par la mère, par saint Jean et d'autres disciples (1). Extrêmement bien conservée, cette œuvre offre réunis tous les caractères spéciaux qui distinguent la manière de Vænius et pourra servir désor-

cent quarante francs, dans une vente publique faite à Paris, en mars 1835.

(1) N° 529 bis; le cadre porte cette inscription : *École flamande d'après un maître italien.*

mais de type aux Français, quand ils voudront apprendre à la connaître. Joseph d'Arimathie soulève par les aisselles le buste du Sauveur, qui gisait sur le sol. La tête du Christ, fort belle de traits et de caractère, penche sur l'épaule gauche et conserve dans l'inertie de la mort une noblesse divine. Toute la peinture manifeste une vive sensibilité, que trahissent rarement les œuvres de l'auteur. La Vierge, qui tombe en syncope d'une façon tragique, est soutenue par Nicodème et par Marie Salomé. Prosternée à terre, dans une attitude qui empêche de voir sa face, Madeleine couvre de ses cheveux bruns les pieds du Messie. Près d'elle, saint Jean désespéré, affaissé sur les talons, exprime sa douleur par un geste dramatique. Une sainte femme placée près de lui lève les mains avec une aussi grande émotion. La couleur a une force, une intensité, une harmonie que nul tableau n'éclipserait. Les artistes qui veulent le copier ont une peine extrême a en reproduire les tons vigoureux, à soutenir cette gamme énergique. On regrette seulement de trouver sur tous les visages, et dans leur type même, un caractère de naïveté, qui ne dénote pas une intelligence suffisante.

La Belgique renferme un grand nombre de tableaux dus au maître hollandais, et sans sortir d'Anvers, l'historien se forme en quelques heures l'idée la plus nette de sa facture. Six morceaux dont il est l'auteur, décorent le musée, sept la cathédrale, un autre l'église Saint-André, six volets et un panneau central l'église Saint-Jacques (1). Son style, quoique d'un

(1) Voyez dans les notes et suppléments la liste de tous les ouvrages

mérite secondaire, a une originalité aussi grande que celui de Martin de Vos; on reconnaît sur-le-champ les tableaux qui leur appartiennent. Dans ceux d'Otho Vænius les défauts et les qualités se balancent. La composition en est fort habile au point de vue matériel; si l'on n'y discerne aucune idée ingénieuse, aucun de ces effets qui annoncent le penseur et électrisent le public, on ne peut nier que l'espace ne soit rempli avec une extrême adresse. Nulle fraction du tableau n'est vide ou sacrifiée; partout l'œil découvre une égale quantité d'objets en saillie et en retraite.

La corrélation des lignes n'est pas ménagée avec un moindre soin, et elles forment un harmonieux ensemble; la vue passe de l'une à l'autre sans difficulté, ne trouvant que de sinueux détours.

L'ombre et la lumière, les tons des couleurs présentent le même équilibre. Aucun endroit ne sollicite l'attention au détriment des autres; sur quelque point que se porte le regard, il est satisfait.

Et non seulement les couleurs sont distribuées d'une manière savante, mais l'artiste en a patiemment adouci les transitions. Ses ouvrages ont, sous ce rapport, la même finesse que ceux du Titien et du Corrége. Ses teintes se fondent l'une dans l'autre par une suite de gradations imperceptibles. L'ombre et la lumière sont associées avec une égale délicatesse. Vænius est le premier peintre de la Néerlande qui ait

d'Otho Vænius, que possède Anvers. Le musée de Bruxelles renferme un triptyque de sa main, Gand possède un bon nombre de tableaux peints par lui.

étudié aussi profondément le clair-obscur et en ait tiré d'aussi beaux effets. Peu d'artistes l'emportent sur lui à cet égard : ses petits ouvrages spécialement bravent les comparaisons; le coloris en est d'une chaleur, d'un éclat, d'une intensité vraiment admirables (1). Il faut dire encore à sa louange qu'on ne trouve pas dans ses tableaux d'ombres dures et opaques; elles y restent diaphanes au contraire, plus diaphanes que dans la nature, comme chez tous les peintres supérieurs.

Si l'on examine tour à tour ses productions et celles de Rubens, en un lieu qui permette le parallèle, comme la cathédrale ou le musée d'Anvers, on remarque sur-le-champ qu'ils ont employé le même système de composition pour les lignes, la lumière et la couleur. Dans la première salle du musée, deux tableaux de Vænius se trouvent placés à droite et à gauche d'une fameuse page de Rubens : *le Christ entre les larrons*. Sur le mur opposé brille une *Adoration des Mages*, par le violent dessinateur. Eh bien, la force des tons, l'harmonie du clair-obscur et, jusqu'à un certain point, la beauté des nuances, sont presque égales chez le maître et le disciple. D'où il faut conclure que l'un a eu envers l'autre des obligations essentielles, dont on n'a pas tenu compte. Seulement Vænius ne posséda jamais la touche audacieuse et ferme de son élève. Sous son pinceau, les teintes prennent comme un aspect métallique et font par moment songer aux laques chinoises. Il a aussi

(1) Nous recommandons surtout aux amateurs ceux de Notre-Dame d'Anvers.

pour l'amaranthe un goût prononcé que l'on ne trouve pas chez Rubens.

Mais s'il se montre habile dans la partie matérielle de son art, il est d'une grande faiblesse dans la partie morale; l'expression, la vie, l'ardeur lui échappent d'ordinaire. Une insignifiance habituelle émousse ses types; point de caractère, point de lignes vigoureuses, point de ces belles physionomies où respirent la volonté, la force et la passion. Les attitudes ont le même calme léthargique; les draperies semblent dormir sur les membres engourdis. Quant à l'âme, quant aux émotions qui agitent les traits, il n'en faut point parler : les plus terribles événements ne troublent pas le flegme et l'indolence de ses personnages. Il n'a, sous ce rapport, aucune similitude avec son fougueux élève.

Tous les tableaux d'Anvers justifient les remarques qu'on vient de lire et nous les ont inspirées : deux toiles seulement suggèrent d'autres observations. Le paisible Otho Vænius s'est animé quelquefois dans sa vie, et ces moments d'enthousiasme lui ont fait produire des œuvres excellentes. Un des morceaux que nous allons étudier a pour sujet la résurrection de Lazare. Les peintres qui ont figuré cet épisode, se sont préoccupés en général des circonstances matérielles, voulant surtout faire ressortir ce qu'avait d'étrange le retour d'un mort à la lumière. Quelques-uns ont poussé le trivial jusqu'à mettre auprès du jeune Hébreu des individus qui se bouchent le nez avec un air de dégoût. Otho Vænius a compris ce drame d'une plus noble manière, et ses sentiments délicats lui ont porté bonheur. Lazare

s'élance du tombeau, ranimé soudain par la voix toute-puissante de son maître. Il était plongé dans l'engourdissement de la mort; le Christ a parlé, le voilà vivant et plein d'espérance. Il attache sur Jésus son profond regard; au moment où il sort de la fosse avide, ce n'est pas le bonheur de renaître qui exalte son âme, mais une ardente reconnaissance. Il ne cherche et ne voit que son sauveur et son ami. Par son attitude, ses gestes, son expression, Madeleine témoigne au Christ une gratitude moins vive, mais aussi bien rendue. Le Fils de l'homme les regarde l'un et l'autre avec un affectueux intérêt; une douce majesté brille sur sa figure. Pour l'exécution, c'est un morceau que les plus grands peintres auraient été joyeux de signer. Je ne crois point que l'on puisse mieux composer, et la couleur a une finesse, une vivacité, un éclat, qui font songer aux pierres précieuses. On essaierait inutilement de surpasser la vigueur des ombres. Les tours de force entrepris à notre époque n'ont point donné de plus merveilleux résultats.

L'autre tableau, moins complet, montre Jésus ressuscitant le fils de la Veuve. Le jeune homme était porté à sa dernière demeure sur une civière, quand l'Homme-Dieu a interrompu la marche du convoi. L'adolescent se lève à demi, et, joignant les mains, paraît sortir avec peine des langueurs de la mort. La surprise, la reconnaissance et la joie se disputent ses traits. Pour Jésus, qui vient d'ordonner au tombeau de lâcher sa proie, il en garde une secrète émotion qui augmente sa beauté. Son visage est plein de noblesse et d'harmonie. Près du brancard,

la mère consolée essuie ses pleurs, et une femme lève les yeux au ciel. Une vue assez poétique de Jérusalem forme la perspective du tableau. Ces peintures décorent une chapelle de l'église Notre-Dame, à Anvers.

Elles sont, à ma connaissance, avec le tableau de Paris, les seuls ouvrages où l'artiste ait secoué sa froideur habituelle, comme un voyageur secoue la neige tombée sur son manteau.

La Cène, grande composition qui orne aussi la cathédrale d'Anvers et passe pour le chef-d'œuvre de l'artiste, n'est qu'une production habile et insignifiante, analogue à ses travaux ordinaires.

Cornille de Bie, l'élégant tabellion, paraît avoir assez bien compris l'importance d'Othon van Veen dans l'histoire de l'art flamand : il ne commet d'autre faute que de l'exagérer, selon son habitude. — « Je regarde Otho Vænius, dit-il, comme la véritable cause des progrès de la peinture dans les Pays-Bas et du lustre dont elle y brille; car des guerres affreuses et des malheurs sans nombre l'avaient tellement ruinée, au delà des monts et chez nous, que non seulement la peinture n'existait plus, mais que les peintres manquaient; c'est lui qui a ranimé cet art, qui l'a remis en fleur (1). »

Lorsque l'archiduc Albert fit son entrée solennelle à Anvers, en 1599, on chargea Otho Vænius de diriger la construction des arcs de triomphe que l'on élevait pour exprimer la joie publique. Il déploya une rare

(1) *Het Gulden Cabinet der vry edele Schilder-Const;* Anvers, 1662. Houbraken s'exprime à peu près dans les mêmes termes.

habileté. Le luxe de ses inventions fut digne de l'enthousiasme populaire; le graveur Pierre van der Borcht voulut les reproduire dans une publication spéciale (1); le prince lui-même en conçut de l'artiste une si bonne opinion, qu'il l'appela bientôt à Bruxelles et le nomma surintendant des monnaies, sachant d'ailleurs qu'il ne trouverait personne de plus estimable pour remplir ces fonctions (2). Quoiqu'elles absorbassent une grande partie de ses journées, il resta fidèle à sa palette. Au nombre de ses meilleurs ouvrages furent les portraits en pied d'Albert et d'Isabelle, que les princes envoyèrent à Jacques Ier (3), fils oublieux de Marie Stuart (4). Louis XIII ayant voulu lui faire quitter la Néerlande, Otho rejeta ses propositions; il refusa même de tracer des modèles de tapisseries pour le Louvre, quoiqu'on essayât de l'y déterminer par de belles promesses. En lui commence, pour ainsi dire, la brillante destinée de Rubens et de l'école chevaleresque. Il noue ces grandes relations qui devaient mêler aux puissants de la terre les peintres du dix-septième siècle. L'artiste ne fut plus désormais un humble serviteur de l'idéal, on ne se contenta plus

(1) Il avait déjà gravé les pompeuses décorations faites dans la même ville, d'après les dessins d'Otho Vænius, en 1594, pour la Joyeuse-Entrée de l'archiduc Ernest.

(2) Campo Weyerman, tome Ier, page 218.

(3) En 1604, d'après Cornille de Bie.

(4) « Abhinc in servitia Alberti archiducis admissus, ejusdem et archiducissæ conjugis conficiebat effigies optimas, quæ deinde ad Jacobum Angliæ regem transmittebantur. » *Sandrart*, page 279. — Voyez aussi Houbraken et Weyerman.

de payer ses travaux. On reconnut enfin que les talents forment une aristocratie naturelle, qu'ils peuvent marcher de pair avec l'opulence, la noblesse de la race et les priviléges politiques. Quand on augmente l'estime des hommes pour eux-mêmes, on leur inspire une dignité de sentiments, que, par une action contraire, l'oppression et le malheur détruisent. La tête se relève, l'attitude prend une sorte de calme fierté, les gestes deviennent d'une élégance imposante, l'air, l'accent, le regard ont une expression magistrale. Elles sont bien loin les heures de détresse, où le génie était une inquiétude, où il n'osait se considérer lui-même sans effroi! Nul ne met en doute ni sa haute origine, ni les témoignages de respect qui lui sont dus. Le serf intellectuel est désormais affranchi aux acclamations de la multitude. Un grave changement s'opère, et, à l'avenir, tout annonce dans l'homme prédestiné la conscience de la valeur. Il semble même que la joie de son âme ait de l'influence sur ses traits, que son corps s'embellisse à mesure que son esprit s'élève et se tranquillise. Les nobles, les charmantes têtes que celles de Rubens, Van Dyck, Gaspard de Crayer, Van Uden, Rombouts, François Hals, Quellyn, Rembrandt, Philippe de Champagne et tant d'autres! Un peintre dont les mœurs ne furent certes pas distinguées, mais qui appartenait à la même époque, Adrien Brauwer, a lui-même un visage plein de finesse, avec de longs cheveux bouclés et une moustache héroïque.

Vers l'année 1591, Otho épousa une riche et noble demoiselle, Anne Loots, qui lui donna sept filles, deux desquelles partagèrent ses goûts. Vænius leur

enseigna lui-même l'art de peindre. Charmante occupation pour un père que de guider sur la toile le pinceau de deux élèves bien-aimées, qui terminent la leçon par des caresses! L'une, appelée Cornélie, devint la femme d'un riche négociant d'Anvers; l'autre, qui se nommait Gertrude et passait jusqu'à présent pour être demeurée libre, comme Marguerite van Eyck, afin de se donner tout entière à son art, épousa un certain Louis Malo (1). Ce fut elle qui exécuta le portrait d'Otho Vænius, portrait plein d'une grâce féminine (2). Il a été reproduit plusieurs fois par le burin, notamment dans l'ouvrage de Sandrart (3).

Le peintre habile partagea une singulière manie de son époque. On dessinait alors une foule d'allégories, à peine plus sérieuses que nos rébus : on les gravait sur bois et sur cuivre, et on les publiait accompagnées d'un texte. On nommait cela des *emblèmes :* c'était une distraction, un plaisir pour

(1) Son épitaphe, qui se trouve à l'église Saint-Jacques d'Anvers, constate ce fait d'une manière positive et nous enseigne dans quelle année est morte Gertrude. Voici l'inscription, rédigée en assez mauvais latin :

« LUDOVICI MALO mortales exuvias hoc expectat sepulcrum, in quo uxoris suavissimæ, GERTRUDIS VENIÆ, condi placuit ista 30 junii 1643. Vitam honestam pio fine conclusit hic..... Bene precare animis. »

Dans les deux angles supérieurs du marbre tumulaire sont sculptées les armes de la famille Malo et celles de la famille Van Veen.

(2) Les autres filles d'Otho Vænius se nommaient : Anne, Suzanne, Marie, Agathe, Catherine. Il eut aussi deux fils, qui moururent en bas âge.

(3) Sur une de ces gravures se trouvent de détestables vers latins, que tous les auteurs ont réimprimés, quoiqu'ils ne méritassent pas la moindre attention.

les dames de suivre, en feuilletant l'opuscule, tous les développements de ces ingénieuses fadaises. Les estampes représentaient aussi quelquefois des événements historiques : on y voyait se dérouler ou les circonstances extraordinaires d'une légende, ou la biographie d'un saint, ou un épisode célèbre dans les fastes d'une nation. Otho Vænius raconta de la sorte la vie de saint Thomas-d'Aquin, la tradition populaire des sept infants de Lara, les luttes des Bataves contre César et les forces romaines. Horace fut commenté par lui d'après cette méthode. Il composa une suite d'images ayant pour titre : *Amorum emblemata*, et pour explications des vers latins, italiens, français et flamands. Juste-Lipse approuva un si utile travail et l'auteur le dédia à l'infante Isabelle. L'archiduchesse lui en fit ses remercîments; elle trouva ces subtilités admirables, mais, comme une vraie bigote, elle pria Otho Vænius d'exécuter une œuvre pareille sur l'amour divin. Il crayonna donc un sermon théologique en différentes scènes escortées de madrigaux (1).

(1) Nous donnons les titres de ces livres bizarres, pour ceux qui voudraient y jeter un coup d'œil.

1. *Vita sancti Thomae Aquinati*, 32 planches.

2. *Historia Hispana septem infantium Laræ, cum 40 iconibus.*

3. *Bellum Batavorum cum Romanis ex C. Tacito*, libri IV et V, 40 planches.

4. *Horatii Flacci emblemata, cum notis latinè, italicè, galicè et flandricè*, 103 planches.

5. *Amorum Emblemata*, pourvus aussi d'inscriptions en quatre langues.

6. *Amoris divini Emblemata*, contre-partie du précédent ouvrage.

7. *Conclusiones physicæ et theologicæ, cum figuris dispositæ, etc.*

Ghisbrecht van Veen, son frère, Antoine Tempesta, Quintin Boel et Pierre de Jode sont les principaux graveurs qui ont copié ses toiles et ses dessins au crayon. Ghisbrecht ou Gilbert, le neuvième enfant de Corneille van Veen et de sa femme Gertrude Neckin, dut voir le jour au moins deux ans après Othon, qui était le septième : il ne put donc naître avant 1560 (1). Il n'avait pas pour le burin un goût exclusif et maniait le pinceau en homme habile. Durant l'année 1596, il fut chargé de peindre pour la cour d'Espagne le portrait en pied de l'archiduc Albert, pendant que Raphaël Coxie brossait les images de Philippe II, de ses femmes Élisabeth de France, Anne Marie d'Autriche, et de sa fille bien-aimée, l'infante Isabelle. Les cinq morceaux devaient être offerts en présent au duc Frédéric Guillaume de Saxe, administrateur de l'électorat. L'œuvre de Gilbert van Veen lui fut payée 78 livres, y compris 3 livres « pour la custode de fer-blanc, avec le baston sur lequel la dicte paincture estoit enrollée et enclose » (2). L'année suivante, deux autres effigies, représentant les *feues roynes de Portugal et d'Angle-*

8. *Emblemata et symbola heroica*, in-4°, *cum figuris* 21.

9. *Emblemata sive symbola a principibus, viris ecclesiasticis ac militaribus, atque aliis usurpanda*, in-4°, 1624.

Le goût des emblèmes dura très longtemps; le plus beau livre de cette nature que je connaisse fut publié à Amsterdam en 1624, par Jean de Brunes.

(1) Nagler le fait venir au monde en 1558, la même année que son frère Othon. Où a-t-il pu trouver ce faux renseignement?

(2) Archives de Lille, registre n° F. 279 de la Chambre des comptes.

terre, furent envoyées au même prince, l'une desquelles avait été faite par Gilbert, l'autre par Raphaël van Coxie : l'acte de paiement, 152 livres 10 sous, « y comprins l'achapt de toiles et la caisse de bois pour transporter icelles painctures, » n'indique pas qui avait exécuté l'un ou l'autre morceau (1). En 1601, Gilbert peignit encore les deux Altesses, qui voulaient faire don de leurs images à Philippe de Croy, marquis d'Havré, surintendant des finances (2). Les archiducs traitaient le coloriste d'une manière assez intime, car, au mois d'août 1603, on lui remit une somme de cent cinquante livres, pour affaires secrètes, qui importaient grandement au service de leurs Altesses (3). Cette même année, il ne fit pas moins de quatre portraits en pied, ceux du roi et de la reine d'Espagne, destinés à Philippe de Croy; ceux d'Albert et d'Isabelle, qui furent expédiés au roi d'Angleterre, Jacques Ier (4). Gilbert van Veen paraît donc s'être borné à reproduire le modèle vivant, puisque les comptes officiels ne lui attribuent aucun tableau proprement dit. Ce maître, jusqu'ici peu connu termina sa carrière en 1628. Le bon goût de ses protecteurs donne la certitude qu'il avait du talent.

Le 5 mai 1615, l'archiduchesse ayant abattu d'un coup d'arbalète le *papegay* fixé sur la tour de Notre-Dame des Victoires, au Sablon (5), voulut perpétuer

(1) Archives de Lille, registre n° F. 281 de la Chambre des comptes.
(2) *Ibid.*, registre n° F. 284.
(3) *Ibid.*, registre n° F. 286.
(4) *Ibid.*, registre n° F. 287.
(5) Place de Bruxelles.

le souvenir de son adresse et octroya à la grande confrérie des arbalétriers une pension annuelle de cinq cents livres durant sa vie, et une rente perpétuelle de deux cent cinquante livres après sa mort. Elle chargea en outre Otho Vænius de peindre un tableau qu'elle désirait leur offrir; le milieu représentait saint Georges, on voyait sur les ailes l'image de la princesse et le portrait de l'archiduc. Ce travail fut payé à l'artiste douze cents livres. Six années plus tard, il reçut mille livres pour deux toiles où les nobles personnages étaient figurés avec le costume des ermites.

Othon van Veen garda toujours sa position près d'Albert et d'Isabelle : il eut la fidélité de la reconnaissance (1). Rubens, son élève, atteignit de son vivant les hautes cimes de la gloire et entraîna derrière lui toute une légion d'hommes robustes. Van Veen fut

(1) L'article suivant, extrait du compte de la recette générale des finances de 1615, en est la meilleure preuve : « A Octavio Veen, garde et wardain des monnaies de LL. AA. à Bruxelles, 250 livres, en vertu des lettres patentes des Archiducs, données à Bruxelles, le 9 octobre 1615, par forme de mercède et *adjuda de costa*, en considération des petits gages qu'il avait à cause de son dit estat, et qu'on lui avait osté un tiers de l'entretenement qu'il avait eu ; mesme pour avoir monstré le zèle et affection que toujours a eu au service de sa Majesté et de leurs Altesses, ayant laissé des conditions et services honorables, et la pension de quatre cens escuz par an, que le roy de France et aultres princes luy avaient offert, et de l'employer en œuvres grandes, au moyen de quoy il se pouvait en peu de temps enrichir. » Au compte de 1619, on trouve encore un payement de 150 livres fait à Octavio van Veen, en considération de ses petits gages et du travail extraordinaire que lui a imposé son titre de garde des monnaies. Gachard : *Particularités inédites sur Rubens*.

comme un aïeul qui voit prospérer ses enfants et ses petits-enfants. Sa noble postérité le suivit bientôt dans la tombe. Il mourut à Bruxelles le 6 mai 1629 (1), âgé de soixante-treize ans. Le siècle d'or et la grande école de Rubens étaient parvenus au point culminant, où l'art se maintient quelques années, avant de perdre ses forces et de descendre peu à peu vers la terre (2).

Pour atténuer, pour déguiser au public l'influence considérable d'Otho Vænius, né à Leyde, sur Pierre Paul Rubens, et augmenter la part d'Adam van Noort, bourgeois d'Anvers, les nomenclateurs de cette dernière ville ont imaginé une fraude, qui donnera une idée des extravagances que peut faire commettre un aveugle esprit de clocher. L'église Saint-Jacques possède depuis longtemps un magnifique tableau de Jordaens, une de ses pages les plus flamboyantes, les plus originales, les plus authentiques, où l'on voit saint Pierre trouvant dans la gueule d'un poisson le tribut de l'année, manière très agréable de payer les impôts, soit dit en passant, et qui réjouirait fort les pêcheurs de nos côtes. Jamais le grand élève de Rubens n'a été mieux inspiré. Il faut n'avoir ni goût, ni bon sens, ni la plus légère notion sur le développement organique de la peinture dans les Pays-Bas, pour attribuer cette toile splendide à un prédécesseur de Pierre Paul, ou ne pas reculer de-

(1) Cette date est constatée officiellement par les registres de la Société des Romanistes, où le peintre avait été admis en 1603. Un certain Nicolo de Respaigne lui succéda.

(2) Voyez à la fin du volume des détails sur Otho Vænius, qui ne pouvaient trouver place dans ce chapitre, mais qu'il est bon de publier.

vant un acte déloyal, devant un faux en matière historique, pour satisfaire un amour-propre local insensé. Les rédacteurs du catalogue d'Anvers n'ont craint ni l'une ni l'autre de ces imputations, qui, je crois, leur sont applicables toutes deux, et ils ont déclaré d'Adam van Noort, d'un artiste vulgaire et plat, cette merveille de couleur, ce prodige d'un art très subtil et très avancé!

CHAPITRE II

ENFANCE DE RUBENS

Maison de Rubens à Cologne. — Origines de sa famille. — C'était une vieille race de tanneurs et de droguistes flamands. — Son père abandonne Anvers pour fuir la persécution religieuse. — Amours de Jean Rubens avec Anne de Saxe, seconde femme de Guillaume le Taciturne. — Colère du prince d'Orange. — Emprisonnement du coupable : il est condamné à mort, puis interné à Siegen au bout de deux ans. — Courage, dévouement et habileté de sa femme, Marie Pypelincx. — Naissance de Pierre-Paul Rubens dans le duché de Nassau. — Après la mort d'Anne de Saxe, la famille proscrite obtient l'autorisation de quitter Siegen. — Jean Rubens va s'établir à Cologne, où il meurt.

Le voyageur qui passe à Cologne dans la *Sternengasse* ou rue des Étoiles, s'arrête devant une ancienne maison de modeste apparence, où deux inscriptions en lettres d'or brillent sur deux plaques de marbre noir. La première doit se traduire ainsi :

« Le 29 juin de l'année 1577, jour consacré aux apôtres Pierre et Paul, naquit dans cette maison et fut baptisé dans l'église de la paroisse,

PIERRE PAUL RUBENS.

« Il était le septième enfant de ses père et mère, qui ont habité vingt ans ce logis. Son père, le docteur Jean Rubens, avait été six ans échevin de la commune d'Anvers; il se réfugia à Cologne, pendant les guerres de religion, mourut dans cette ville en 1587 et fut enterré avec pompe dans l'église Saint-Pierre.

« Notre Pierre Paul Rubens, l'Apelle germanique, voulait revoir sa cité natale avant sa mort et consacrer de ses propres mains à l'église, où il avait reçu le baptême, son excellent tableau représentant la crucifixion de saint Pierre, tableau que lui avait demandé le célèbre connaisseur Jaback, mais la mort le prévint, et il expira le 30 mai 1640 à Anvers, dans la soixante-quatrième année de son âge. »

De l'autre côté de la grande porte se trouve la seconde inscription, qui signifie :

« Dans cette maison chercha aussi un asyle la reine de France,

MARIE DE MÉDICIS,

veuve de Henri IV, mère de Louis XIII et de trois reines. Elle avait appelé d'Anvers, où il demeurait, notre Rubens, pour qu'il vînt tracer dans le palais du Luxembourg, à Paris, l'épopée de sa vie et de ses destins. Il en forma vingt et un grands tableaux. Mais persécutée par l'infortune, elle mourut à Cologne le 3 juillet 1642, âgée de soixante-huit ans, dans la même chambre où était né Rubens. Son cœur fut déposé dans notre cathédrale, devant la chapelle des mages; plus tard on transporta son corps sous les voûtes royales de Saint-Denis. Avant d'expirer, elle adressa des actions de grâce au sénat et à la ville de

Cologne, pour la liberté hospitalière dont elle avait joui, et accompagna ses remercîments de nobles dons, que les violences révolutionnaires ont presque tous fait disparaître. »

Le bruit des voitures, dans cette rue étroite et populeuse, ne vous permet guère de vous abandonner à de longues réflexions. Le double monument commémoratif éveille pourtant de sérieuses pensées. Berceau d'un grand peintre, qui n'y avait cependant pas vu le jour, dernier asile d'une grande reine, l'habitation réclame tout votre intérêt. Là, le plus célèbre artiste de la Flandre a bégayé ses premières paroles; là, est morte la femme de Henri IV et la mère de Louis XIII. Née parmi les splendeurs du pouvoir, sous le beau ciel qui avait éclairé ses aïeux, elle expira tristement loin de son pays et du royaume qui l'avait adoptée. Venu au monde sur la terre de l'exil, pendant les orages d'une violente guerre intestine, Rubens termina glorieusement ses jours parmi ses compatriotes. La fille des Médicis a obtenu dans sa prospérité plus d'hommages que le peintre; le peintre, à son tour, l'éclipse dans le tombeau. Le malheur l'avait dépouillée de ses grandeurs avant la fin de sa vie, et la mort compléta l'œuvre de l'infortune. L'artiste a maintenant une cour d'admirateurs : son génie était comme ces arbres que l'automne seul pare de toute leur beauté.

Les tables commémoratives et les réflexions qu'elles suggèrent n'ont qu'un défaut : celui d'être inexactes sur un point. L'auteur de la *Descente de croix* n'est pas né à Cologne, n'a pas reçu le baptême dans l'église que l'on indique; il avait un an déjà, lorsque

sa mère, le tenant contre son sein, franchit pour la première fois le seuil de la maison où il devait passer toute son enfance. Des documents nouveaux, des papiers authentiques ont mis ce fait hors de doute. Il est singulier que M. Walraf, auteur des inscriptions, ait désigné jusqu'à la chambre dans laquelle l'artiste serait venu au monde, pour flatter l'orgueil germanique. Son père et sa mère, réfugiés d'abord à Cologne, avaient depuis longtemps quitté la ville et en étaient bien loin au moment de sa naissance. Nous raconterons plus bas cet épisode, d'après les textes publiés par M. Bakhuizen van den Brink (1).

La maison, où la famille proscrite trouva la paix bannie d'Anvers, n'a que six fenêtres de front et une porte cochère donnant sous un péristyle. Depuis longtemps elle abrite les ballots et les caisses d'un marchand de denrées coloniales. Aussi une odeur de poivre et de cannelle vous monte au nez, dès qu'on approche pour saisir le marteau. Le négociant vint m'ouvrir lui-même. C'était un homme petit, frêle et austère, qui me demanda d'une façon peu engageante ce que je voulais.

—Je voudrais, lui dis-je, visiter l'ancienne demeure de Rubens.

— D'où venez-vous?

La question me sembla bizarre; je répondis néanmoins :

— De Bruxelles.

(1) Voyez son livre intitulé : *Le mariage de Guillaume d'Orange avec Anne de Saxe, soumis à un examen critique et historique;* (Amsterdam, juin 1853, en hollandais).

— Et vous n'êtes pas Anglais?

— Je ne crois point l'avoir jamais été.

— Vous occupez-vous de peinture?

— J'écris l'histoire des peintres flamands et hollandais.

— Entrez alors, mon cher monsieur, et ne vous formalisez pas de l'interrogatoire que vous venez de subir. Ah! si vous saviez ce que c'est que les touristes d'Angleterre! si vous saviez le temps qu'ils m'ont fait perdre et l'ennui qu'ils m'ont causé! Il m'a fallu prendre la résolution de n'en admettre aucun. Ils grattaient mes murailles, déchiraient mon papier, tailladaient mes boiseries, coupaient mes rideaux, sous prétexte d'emporter des souvenirs du grand homme. Ils voulaient quelques grains de poussière, quelques morceaux d'étoffe pour augmenter leurs collections. Et puis c'était des remarques! J'en souriais parfois, mais le plus souvent je me donnais au diable. Si bien que j'ai fini par exclure les badauds de toutes les nations.

— Je vous remercie donc de la faveur que vous m'accordez.

— Laissons les compliments et suivez-moi.

Nous entrâmes dans une chambre basse, ayant jour sur la rue, où se tenait d'habitude la reine exilée. C'est tout ce qu'on peut voir de plus bourgeois. On monte au premier étage par un de ces grands escaliers à rampe massive, dont l'emplacement formerait une belle salle. La pièce où l'on a fait jusqu'ici naître Rubens, qui a entendu les derniers gémissements de la princesse agonisante, n'offre rien d'extraordinaire : tout y est moderne et trivial. Par

la fenêtre seulement, on aperçoit les restes d'une ancienne chapelle, où le grand homme futur a dû s'agenouiller bien des fois, pendant que la petite cloche annonçait l'heure de la prière, une de ces cloches harmonieuses comme ne savent plus en couler nos fondeurs. La chambre n'a pas gardé un seul vestige de la reine ou de la famille anversoise. Jetant à la hâte un coup d'œil sur l'ameublement vulgaire, je descendis au jardin. C'est un enclos sans arbres, qu'environnent de laides masures, noircies par le travail et l'indigence. Quelques poiriers allongeaient leurs bras chétifs contre les murailles de l'enceinte; le chou domestique, la salutaire oseille, l'élégante bourrache et le thym parfumé croissaient dans les plates-bandes ou formaient des bordures. L'histoire ne trouvait pas une fleur à cueillir au milieu de ces plantes potagères et officinales. Je saluai le *colonial-waaren handler*, autrement dit l'épicier en gros, et me retirai. Je n'étais pas fort content, mais j'avais vu la première habitation de Rubens, j'avais accompli mon devoir de critique et d'investigateur.

Le licencié Michel, dans son étrange et curieuse histoire de Rubens, a voulu lui assigner une origine noble et lointaine. Il le fait descendre d'une famille de Styrie : le grand-père de l'artiste serait venu s'établir dans les Pays-Bas, à la suite de Charles-Quint et après le sacre de l'empereur (1). La plupart des biographes ont reproduit cette invention (2). Les

(1) *Histoire de la vie de Pierre Paul Rubens*, par Michel, licentié (sic) en droit; 1 vol. in-8°, Bruxelles 1771.

(2) Notamment Smit dans sa traduction intitulée : *Historische levensbeschryving van Pierre Paul Rubens;* Anvers, 2e édition, 1840.

hommes ont en général une idée si fausse de la vraie grandeur que, là où elle se trouve, ils cherchent à l'affubler d'une pompe inutile. Le génie les touche peu, s'il n'est revêtu d'un manteau d'histrion. Mais les archives d'Anvers contiennent la généalogie de Rubens, et elle a été publiée par l'archiviste (1). Elle remonte jusqu'à l'année 1350; ce fut alors que naquit maître Arnould Rubens, tanneur de son métier, lequel acheta, en 1396, le dernier jour du mois d'août, une maison avec son jardin, situés dans la rue de l'Hôpital. Tous ses descendants furent tanneurs comme lui, ou droguistes et épiciers. Le célèbre peintre appartenait donc à cette forte race populaire, qui, en Belgique plus que partout ailleurs, compose la substance et la moelle de la nation. Le premier Rubens élevé pour une autre carrière que l'industrie, fut le père même de notre artiste. L'aïeul de ce dernier, qu'on représente comme un noble styrien, n'avait d'autre arme que le pilon, d'autre fief que sa boutique exhalant de vives senteurs. Voyant, selon toute apparence, prospérer son commerce, il réserva son fils à de plus hautes destinées. Il voulut qu'il apprît les langues savantes, l'histoire, la dialectique, et, lorsqu'il eut vingt-quatre ans, le fit partir pour l'Italie. Jean Rubens y demeura sept années, pendant lesquelles il obtint le bonnet de docteur en droit civil et canon, au collége de la Sapienza,

L'inventeur de ce conte fut le chanoine Van Parys, qui descendait de Rubens par une de ses filles, Claire Jeanne, née le 18 janvier 1632. Il communiqua des notes mensongères à un certain De Vegiano, qui les publia dans les suppléments au Nobiliaire des Pays-Bas.

(1) *Généalogie de Pierre Paul Rubens et de sa famille;* Anvers, 1840.

à Rome. La grandeur des souvenirs, le luxe pontifical, les merveilles de la sculpture, de la peinture, et la science des jurisconsultes se réunissaient alors pour attirer dans la ville éternelle et dans toute la péninsule les blondes populations du Nord. En 1561, le voyageur regagna sa patrie, au moment où Philippe II armait de sa puissance le cardinal de Granvelle; peu de temps après son retour, il épousa une jeune fille de bonne maison, Marie Pypelincx. Ils furent heureux ensemble, et l'estime dont ils jouissaient accrut leur satisfaction. Le 7 mai 1562, Jean fut promu au grade d'échevin, place à laquelle les affections communales des Pays-Bas donnent une sérieuse importance.

Mais bientôt éclatèrent les longs troubles qui devaient exténuer les provinces belges et enfanter, parmi les pleurs et les convulsions, la glorieuse république batave. Dès l'année suivante, Guillaume le Taciturne, les comtes d'Egmont et de Hornes firent un pacte libérateur, auquel refusèrent de souscrire les ducs d'Arschoot et d'Aremberg. Puis vinrent ces commotions profondes, où la Néerlande se sentait mourir, cette guerre cruelle, où Philippe II joua si obstinément et si maladroitement la fortune de l'Espagne. Anvers, qui était alors la ville la plus riche des Pays-Bas, Anvers souffrait surtout de l'interruption de la paix. Les vaisseaux abandonnaient son port, ses fabriques tombaient dans une ruineuse langueur et les soldats espagnols se montraient en plus grand nombre à ses foires que les marchands étrangers. Le bourgmestre Van Straelen, homme courageux, ardent patriote, fomentait la sédition; plein de

haine pour les oppresseurs, il augmentait le désastre, espérant briser la tyrannie. On sait à quelles fureurs se livrèrent les iconoclastes, dans une nuit du mois d'août 1566 : la cathédrale et toutes les églises suffragantes brillaient, aux dernières lueurs du jour, comme de véritables musées d'orfévrerie, de sculpture et de peinture; quand le soleil se leva, ses rayons, traversant les fenêtres vides, n'éclairèrent que des enceintes nues, où gisaient pêle-mêle les plus précieux débris.

Enfin arriva l'année 1568, année de lugubre mémoire. Les comtes d'Egmont et de Hornes furent décapités sur la grande place de Bruxelles; leurs têtes, fixées au bout de deux piques, effrayèrent et attendrirent la multitude jusqu'à trois heures de l'après-midi, pendant qu'on humectait des mouchoirs dans le sang généreux qu'elles laissaient tomber; nobles reliques des martyrs dont le supplice était une menace faite à la nation tout entière! D'autres drames accrurent l'épouvante générale; le secrétaire du comte d'Egmont fut écartelé; un échafaud se dressa pour Van Straelen au milieu de Vilvorde, et quatre sectateurs de la Réforme, qui avaient pillé les églises, moururent dans l'effrayante agonie du bûcher. Presque partout la hache servit les colères du duc d'Albe; telles étaient, selon le cardinal Bentivoglio, la désolation et l'horreur universelles, que l'on n'entendait que pleurs, gémissements et soupirs ; on ne rencontrait que figures mornes et inquiètes (1).

(1) *Histoire générale des guerres de Flandre*, par le cardinal Bentivoglio, livre IV.

Saisis d'une terreur panique, une foule d'habitants émigrèrent, quoique leurs biens fussent confisqués aussitôt après leur départ. On aimait encore mieux perdre sa fortune que la vie. Jean Rubens fut un de ceux qui se vouèrent à l'exil. On le soupçonnait d'une prudente affection pour les doctrines calvinistes : un agent secret de l'Espagne l'avait même positivement dénoncé, dans une note envoyée à Philippe II (1). Il essaya d'abord de conjurer ces doutes homicides. Le 31 octobre 1568, il se présenta devant le conseil communal réuni à l'hôtel de ville : de nobles personnages l'escortaient, le chevalier Jean van Schoonhoven, ancien bourgmestre, trois autres chevaliers, trois échevins et les deux secrétaires de la régence. Sous leur attestation, il se fit donner un certificat de bonnes mœurs, de respect inaltérable pour les lois et les coutumes du pays (2). Mais ce témoignage public ne lui parut point le mettre en sûreté. Sa conscience lui disait à voix basse qu'il était luthérien et que tôt ou tard on connaîtrait sa véritable opinion. Guillaume le Taciturne essayait d'ailleurs de le gagner à sa cause et avait recours au prince de Chimay pour lui servir d'intermédiaire (3). Il craignit que ces efforts n'achevassent de le rendre suspect. Abandonnant la malheureuse cité avec toute sa famille, il se dirigea vers Cologne, asile général des émigrés néer-

(1) Cette note a été publiée par M. Groen van Prinsterer, dans le second tome des *Archives ou Correspondance inédite de la maison d'Orange-Nassau*, page 32.

(2) Michel, pages 10 et 11.

(3) Une lettre trouvée chez Jean Rubens après sa mort constate cette négociation.

landais. Le docteur y commença la nouvelle année loin de sa patrie.

Sur les bords du Rhin, il trouva un homme qu'il connaissait, homme important et habile, nommé Jean Bets. Après avoir essayé de lutter contre la tyrannie de l'Espagne et contre la dissimulation féroce du duc d'Albe, il n'avait eu que le temps de s'enfuir pour ne pas être pendu, roué, décapité ou écartelé, les malheureux soupçonnés d'hérésie n'ayant pas d'autre perspective. A Cologne, le prince d'Orange le nomma son conseiller : il faisait de nouveaux préparatifs de guerre et allait répondre aux exigences de Philippe II avec la pointe du glaive, le son de la trompette et le bruit du canon. Sa seconde femme, Anne de Saxe, était près de lui ou ne tarda pas à le rejoindre. Nul doute que Jean Rubens ne fut admis sur-le-champ dans leur intimité. Le farouche préteur ayant confisqué tous les biens de Guillaume le Taciturne, la princesse voulut faire exempter ceux qui lui garantissaient son douaire. Jean Bets fut chargé de la négociation. Pour la rendre efficace, il alla trouver l'empereur d'Allemagne, l'électeur de Saxe et le landgrave de Hesse, comptant que leur intervention la mènerait à bien : l'électeur était le père de la princesse et le landgrave son parent : ses affaires devaient donc leur inspirer le plus vif intérêt.

Pendant l'absence de Bets, Jean Rubens eut la mission de poursuivre les démarches et de soutenir l'argumentation entreprises par lui. Cette tâche le mettait fréquemment en rapport avec Anne de Saxe. Or, la princesse trouvait le docteur à son goût; s'il ressemblait, comme on peut le croire, au peintre

fameux qui lui doit le jour, c'était un fort bel homme. La princesse n'avait pas les mêmes avantages physiques, selon le rapport des historiens; mais elle était princesse, vive, entreprenante, mise avec un grand luxe et ne cachait point les sentiments que lui inspirait son fondé de pouvoirs. Elle lui prodigua si bien les encouragements que le docteur s'émut et, au lieu de laisser son manteau entre les mains de la noble dame, partagea l'ivresse de ses désirs, les voluptueux emportements de son amour. Durant deux années, les réclamations, les intercessions auprès du gouvernement espagnol demeurèrent sans effet; durant deux années, elles servirent de prétexte à des entrevues adultères. Anne de Saxe n'avait habité que momentanément la ville de Cologne : la guerre ayant déployé toutes ses fureurs, elle s'était retirée à Siegen, dans le duché de Nassau, où elle vivait loin du péril, tandis que Guillaume bravait les balles espagnoles et fondait la liberté des Provinces-Unies. Cette lutte glorieuse l'empêcha de visiter sa femme, avec laquelle il ne vivait pas d'ailleurs en bonne intelligence. Le docteur, au contraire, allait souvent tenir compagnie à la princesse et lui offrir des distractions. Elles eurent un fâcheux résultat. Les parents d'Anne de Saxe virent avec surprise sa taille s'arrondir, malgré la longue absence de son mari. Dans leur colère, ils avertirent Guillaume le Taciturne, et on résolut de sévir contre Jean Rubens, que l'on soupçonnait depuis quelque temps. Au mois de mars 1571, comme il se rendait de nouveau à Siegen, sur une invitation de la princesse, il fut arrêté en chemin, par les ordres de Jean de Nassau et de Guillaume d'Orange, puis

mené à Dillenbourg et enfermé dans la citadelle. Là, le docteur avoua sa faute et demanda grâce, s'excusant même aux dépens de sa complice d'une manière assez peu chevaleresque (1). Malheureusement pour lui, la législation allemande était inflexible et condamnait les adultères à mourir par la corde : persuadé enfin qu'il n'échapperait pas au supplice, il demanda instamment la faveur d'être décapité (2).

Cependant une raison secrète protégeait sa vie : les Nassau craignaient de divulguer la honte que la princesse venait d'infliger à leur famille. Leur honnêteté ne leur permettait point de faire mourir le coupable dans l'ombre : or, si on l'exécutait publiquement, tout le monde voudrait savoir pourquoi le bourreau portait la main sur lui. Après sa fin tragique, les discours ne s'arrêteraient pas, et un scandale affreux ternirait l'écusson du prince d'Orange, exciterait la gaîté de ses ennemis, quand le libérateur souffrait déjà pour une noble cause. Dans cette position, les deux seigneurs se demandaient même s'ils révéleraient à l'Électeur l'inconduite de sa fille. D'un autre côté, l'amour de la vengeance leur parlait de cette voix terrible, qui fait frémir les cœurs et pousse aux résolutions extrêmes.

Pendant qu'ils étaient ainsi ballottés entre les con-

(1) Voici ses paroles, telles qu'il les prononça en français : « De dire qui fut le premier, il faut bien présumer que je n'aurais jamais eu la hardiesse d'approcher, si j'eusse eu crainte d'estre refusé. »

(2) *Het huwelyk van Willem van Oranje met Anna van Saxen*, door Backhuizen van den Brink (Amsterdam, 1853).

seils de la prudence et les emportements de la colère, la femme du docteur se trouvait plongée dans l'inquiétude. Depuis trois semaines, elle n'avait aucune nouvelle de son mari. Après avoir écrit lettre sur lettre à la princesse, elle avait fait partir deux messagers pour savoir quand le docteur reviendrait. Enfin elle apprit d'un seul et même coup l'infidélité de Jean Rubens, son arrestation et le châtiment qui le menaçait, trois circonstances douloureuses, envenimées par une quatrième non moins affligeante : au lieu d'attribuer l'emprisonnement du docteur à sa véritable cause, on répandait le bruit qu'une trahison politique l'avait rendue nécessaire. Vous comprenez tout ce que dut souffrir Marie Pypelincx. Une femme ordinaire eût perdu la tête, fût tombée dans l'accablement et le désespoir, ou se fût abandonnée aux transports d'un juste ressentiment. Mais la mère de Rubens était digne de porter neuf mois dans son sein l'immortel génie, auquel l'art flamand doit sa principale gloire : elle fut admirable de patience, de dévoûment, de sagesse et d'habileté.

Comme elle venait d'apprendre ces tristes nouvelles, on lui apporta une lettre de son mari, où le docteur lui demandait pardon de sa faute. Elle se hâta de lui répondre et de l'assurer qu'elle ne gardait aucun ressentiment. Une seconde missive du prisonnier arriva, pendant que la sienne était en chemin. Elle prit de nouveau la plume et achevait à peine son billet, quand un des messagers qu'elle avait expédiés au fort de Dillenbourg, lui remit une troisième épître du docteur. Celle-ci révélait le plus profond désespoir : elle jeta la pauvre femme dans un

trouble inexprimable. Elle écrivit aussitôt une réponse pleine de larmes, dont quelques passages ont toute l'éloquence de la douleur : « Je ne pensais pas que vous me croiriez tant de ressentiment, dit-elle à son mari. Comment pousserais-je la rigueur au point de vous affliger, quand vous êtes dans de si grandes tribulations et inquiétudes, que je sacrifierais ma vie pour vous en tirer? Lors même qu'une longue affection n'aurait pas précédé ces malheurs, devrais-je vous montrer tant de haine, qu'il me fût impossible de vous pardonner une faute envers moi, faute petite en comparaison des graves erreurs où je tombe tous les jours et qui me font implorer la clémence de notre père céleste, avec cette condition : *Pardonnez-moi mes offenses, comme je pardonne à ceux qui m'ont offensée?* Je serais semblable au mauvais serviteur de l'Évangile, lequel, après avoir obtenu remise de si grosses dettes, exigeait que son camarade lui payât une faible somme jusqu'à la dernière obole. Ayez donc la certitude que je vous ai complétement pardonné. Plût au ciel que votre délivrance fût à ce prix, nous serions bientôt joyeux! Mais ce n'est pas ce que me présage votre lettre : je pouvais à peine la lire, il me semblait que mon cœur allait se briser, car vous avez entièrement perdu courage et vous parlez comme si vous alliez mourir sur l'heure. Je suis dans un tel trouble que je ne sais ce que j'écris : on pourrait penser que je désire votre mort, puisque vous souhaitez, dites-vous, qu'elle m'apaise. De quel chagrin m'accable cette triste nouvelle et combien j'ai peine à la supporter avec patience! S'il n'y a plus de pitié dans le monde, à qui m'adresserai-je? Où l'irai-je

chercher? Je l'implorerai du ciel, avec des larmes et des gémissements infinis. J'espère que Dieu m'exaucera, qu'il touchera les cœurs de ces Messieurs, afin qu'ils nous épargnent, qu'ils aient de la compassion pour nous; autrement, il est bien sûr qu'ils me tueront en même temps que vous : je mourrai le cœur brisé, car je ne pourrais entendre la nouvelle de votre mort : non, la vie s'arrêterait tout à coup en moi. Mais les paroles de Sa Grâce, que je vous ai mandées dans ma lettre, me donnent encore de l'espoir. Et néanmoins la vôtre m'a plongée dans une telle désolation, que je me suis rendue aveugle à force de pleurer et que je vois à peine pour vous écrire ».

Un peu plus loin elle ajoute : « Il ne peut entrer dans mon cœur que nous devions être séparés si complétement et si misérablement..... O mon Dieu! que cela n'arrive pas! Mon âme est tellement liée et unie à la vôtre, que vous ne pouvez éprouver une douleur, sans que j'en souffre autant que vous. Je crois que si ces bons seigneurs voyaient mes larmes, quand même ils seraient de bois ou de pierre, ils auraient pitié de moi; aussi, lorsqu'il ne me restera plus d'autre moyen, j'emploierai celui-là, quoique vous m'ayez écrit de n'y point recourir. Hélas! nous ne demandons point justice, nous ne demandons que grâce, grâce, et si nous ne pouvons l'obtenir, que nous restera-t-il à faire? O père céleste et miséricordieux, assistez-nous alors! Vous ne désirez point la mort du pécheur, vous voulez au contraire qu'il vive et se convertisse. Répandez dans l'âme de ces bons seigneurs, que nous avons tant irrités, votre esprit

de clémence, afin que nous soyons bientôt délivrés de ces terreurs et de ces désolations : elles durent depuis si longtemps! »

Ce ne sont pas là les cris de douleur que pousse une âme commune, aux prises avec le destin. On sent battre dans ces paroles le cœur d'une femme intelligente. Les natures distinguées ont des tristesses et des joies nobles et charmantes comme elles ; l'affliction, qui hébète un homme vulgaire, inspire de l'éloquence à un homme supérieur; les larmes, qui enlaidissent un visage difforme, rendent un beau visage intéressant, donnent de l'éclat aux yeux d'une jolie femme et tremblent sur ses joues comme la rosée sur les fleurs.

Je transcris, pour terminer, la fin de cette lettre émouvante : « Voilà ce que j'avais à vous apprendre, et maintenant je vous recommande à Dieu, car je ne puis plus écrire. Je vous prie de ne point voir les choses sous leur plus fâcheux aspect et de reprendre courage : le mal vient assez vite de lui-même : penser toujours à la mort et toujours craindre, cela est plus pénible que de mourir. Éloignez donc ces idées de votre cœur. J'espère en Dieu, je compte qu'il vous châtiera avec indulgence, qu'il nous permettra encore d'être heureux et nous récompensera de tous ces chagrins, ce que je lui demande du fond de mon cœur; je vous recommande à sa bonté pour qu'il vous console et vous fortifie, en vous envoyant son Esprit-Saint. Je le prierai de mon mieux en votre faveur, nos enfants m'imiteront : les pauvres petits vous font bien des amitiés et désirent bien vous voir, ainsi que moi! Dieu le sait!

« Écrit le 1er avril, entre minuit et une heure du matin.

« Et n'écrivez plus *votre indigne mari*, puisque cela est pardonné. Votre fidèle épouse,

« MARIE RUEBBENS. »

Si violente que fût sa douleur, Marie faisait bonne contenance devant le monde. Elle sortait peu, pour éviter les regards et les questions indiscrètes; mais si on lui rendait visite, elle cachait la véritable cause de son chagrin, l'attribuant aux mauvais propos que l'on tenait sur le docteur et qui la désolaient. Quant aux amères tristesses de l'épouse offensée, elle les ensevelissait dans le fond de son cœur : c'était là que son âme gémissait et pleurait, comme sous une voûte sépulcrale, où dormaient les restes de ses illusions mortes. Cependant, elle ne négligeait rien pour sauver son mari; elle écrivait lettre sur lettre au comte Jean de Nassau. D'abord elle feignit de ne pas croire à la faute du docteur, elle la traita de chimérique invention; puis elle implora sans détour la clémence et la pitié du noble personnage. Pouvait-il désirer la mort du coupable? Pouvait-il surtout désirer la rendre veuve, priver de leur père ses quatre enfants? Ses supplications disposèrent le comte à une indulgence dont ses parents lui savaient mauvais gré, que les femmes surtout blâmaient, la regardant comme scandaleuse; seule, la mère du prince, ne montrait pas la même irritation; Marie Pypelincx lui adressait en conséquence des prières : c'est elle vraisemblablement qu'elle nomme *Sa Grâce*, dans les lettres que nous avons traduites.

Bientôt la noble femme se rendit en personne à Dillenbourg : le comte Jean la reçut avec affabilité, mais ne lui donna aucune espérance positive. Elle ne put d'ailleurs voir le captif. Peu de temps après, elle fit le même voyage et alla encore supplier le comte Jean ; le régime de la prison, l'inquiétude perpétuelle où vivait le docteur, ayant toujours en perspective le dernier supplice, avaient fini par altérer gravement sa santé ; Marie demandait qu'on le laissât au moins respirer un air pur, vivre d'une manière qui lui rendît ses forces ; mais ces nouvelles instances furent inutiles comme les premières. Loin de perdre courage, étant retournée à Cologne, elle assiégea de lettres et de prières le comte Jean, aussi bien que Guillaume le Taciturne, demandant toujours la grâce de son mari ; on finit par la trouver si importune qu'on lui défendit toute sollicitation. Voyant ses humbles discours sans effet, ses démarches repoussées, elle changea de tactique et menaça les deux frères de divulguer le secret que leur amour-propre tenait à laisser dans l'ombre ; elle leur déclara hautement que s'ils ne respectaient point la vie du docteur, le monde connaîtrait la mésaventure du prince d'Orange. Ses lettres, au rapport de M. Bakhuizen van den Brink, sont pleines d'éloquence, de tendresse conjugale, d'élévation et d'habileté (1).

Que faisait cependant la complice de Jean Rubens ? Loin de montrer du repentir et de la honte, elle bravait son mari, sa famille : elle niait la faute dont elle

(1) Il est regrettable que l'archiviste ne les ait pas publiées comme les autres.

s'était rendue coupable, prétendait que son mari et le comte Jean avaient inventé cette odieuse histoire, pour la perdre et satisfaire leur amour de la vengeance, que le malheureux docteur allait être l'innocente victime de leur duplicité. Au reste, elle faisait depuis longtemps mauvais ménage avec Guillaume le Taciturne : ils s'étaient mariés sans se connaître et uniquement par suite de convenances sociales. Grande fut la surprise de l'opulent seigneur, quand il vit quelle triste créature il avait amenée dans sa maison. Elle était capricieuse et opiniâtre, étourdie et violente, aimait la bonne chère et se souciait peu de la religion, tenait fort au luxe des vêtements et ne s'inquiétait guère de l'opinion publique : ses plaisirs passaient avant tout. Elle attirait sans cesse près d'elle toutes sortes de vauriens : le Taciturne fut obligé d'en mettre plusieurs à la porte, en les frappant comme des drôles. Quand le prince lui adressait des remontrances, elle imitait ses gestes, contrefaisait sa voix, le tournait ouvertement en ridicule. Elle fatiguait, éloignait d'elle ses meilleurs amis par la rudesse de son caractère : quoiqu'elle donnât des gages élevés à ses domestiques, personne ne voulait la servir; ceux qui entraient chez elle, étaient bientôt las d'une si dure épreuve. Bref, elle causait au prince d'Orange plus de soucis que Philippe II et les troupes espagnoles. C'était la digne mère de Maurice de Nassau, qui fit décapiter le protecteur de sa jeunesse, Barnevelt, à l'âge de soixante-treize ans, parce qu'il défendait contre son ambition la liberté des Provinces-Unies.

Si vicieuse que fût Anne de Saxe, quelque profond

que dût être le ressentiment de l'épouse outragée, Marie Pypelincx feignait d'être au mieux avec elle, pour détourner les soupçons, qui commençaient à naître. Lorsque la princesse nia effrontément son adultère, la femme du docteur lui prêta d'abord son aide pour faire valoir ce plan de défense. Quel stratagème n'eût-elle pas mis en œuvre dans l'espoir de sauver son mari? Elle ne put néanmoins supporter les violences d'Anne de Saxe, et renonça bientôt à une si fougueuse auxiliaire. Sur ces entrefaites, vers le mois d'août 1571, la princesse accoucha, avant terme, d'un enfant malingre et maudit en naissant. Guillaume le Taciturne le renia et ses parents protestèrent comme lui.

Accablée de douleur, n'obtenant rien par ses démarches, par ses prières, par ses généreux artifices, la mère de Rubens ne suspendit point ses efforts, ne désespéra point d'une victoire si pénible à obtenir. Malgré les défenses des princes, elle leur adressa de nouvelles suppliques, leur offrit une caution de six mille écus pour rendre la liberté à son mari. Enfin, au bout de deux années, durant les premiers mois de 1573, elle obtint la faveur de pénétrer dans son cachot, puis la permission de demeurer avec lui dans une ville du duché. Quittant son habitation de Cologne, elle vint résider à Siegen, loua une maison, un petit jardin qu'elle fit aussitôt cultiver. Le 10 mai, jour de la Pentecôte, s'ouvrit la prison du docteur. Ce fut sans doute pour les époux une vive joie de se retrouver ensemble, après une si longue séparation. Mais cette première fête du cœur terminée, plus d'un triste souvenir dut planer autour d'eux. La

nouvelle position de Jean Rubens, d'ailleurs, n'était que relativement agréable. Il menait dans Siegen la vie d'un homme suspect et dédaigné. On lui avait imposé des conditions très dures. Il lui avait fallu confesser de nouveau son crime devant des juges et implorer la clémence du tribunal. Un agent des comtes de Nassau devait le surveiller comme un proscrit. Défense lui était faite de fréquenter les églises et de se montrer dans la ville. La seule faveur qu'on lui accordât, c'était de promener sa tristesse aux environs de Siegen. La famille outragée se réservait le droit de recommencer à toute heure le procès, et le coupable était tenu de rentrer dans son cachot, à la première sommation. De plus, on avait exigé que sa femme déposât la caution de 6,000 thalers qu'elle avait offerte, pour répondre de sa conduite. S'il essayait de fuir, s'il violait une seule des conditions qui lui étaient imposées, il serait puni de mort, et non seulement le numéraire, mais tous ses biens seraient dévolus au fisc. La somme donnée en garantie ne devait être rendue à sa femme que s'il mourait sans avoir enfreint ses promesses, ou si on le réintégrait dans sa prison, sans qu'il eût commis de nouvelles fautes. En attendant, on paierait à cinq pour cent l'intérêt du capital versé. Enfin, ce qui aggravait beaucoup sa situation, il ne pouvait faire usage de ses talents ni entreprendre un négoce, pour accroître son bien-être et assurer l'avenir de sa famille. Condamné à la solitude, à l'inaction, il traînait dans l'exil des jours pleins d'amertume et d'ennui. Son état maladif assombrissait encore les funèbres perspectives que rencontraient partout ses yeux.

Outre le péril d'un nouveau jugement, qui demeurait suspendu sur sa tête, un danger plus prompt, plus mystérieux menaçait constamment ses jours. La famille de l'Électeur et la famille des Nassau lui gardaient une profonde rancune. C'était pour eux une idée insupportable qu'un homme sans blason eût obtenu les faveurs d'une princesse qui leur était alliée de si près. En Saxe et dans les Pays-Bas, on éprouvait la tentation de le faire disparaître.

La permission qu'il avait d'abord obtenue de se promener dans les environs de Siegen, avec maître Adrien Dammant, précepteur des enfants du comte Jean de Nassau, sa constitution affaiblie exigeant le grand air, on la révoqua au mois d'août. La campagne lui fut interdite aussi bien que les rues de la ville, et comme il réclamait, on lui insinua que ses excursions pourraient avoir une fin tragique, certaines personnes désirant étouffer dans son sang la mémoire de ses relations avec Anne de Saxe. On renouvela néanmoins l'autorisation, pourvu qu'il sortît en secret et sans se faire remarquer (1), l'avertissant d'ailleurs de n'attribuer qu'à lui-même les catastrophes auxquelles l'exposait son amour de la nature (2). Il y avait de quoi inspirer les goûts les plus sédentaires. Des propos tenus sur le compte du

(1) « Unvermerkt und unbekant spaciren mogen. » Lettre du comte Jean de Nassau. (*Les Rubens à Siegen*, par Backhuisen van den Brinck, page 38.)

(2) L'avis lui fut donné dans une lettre officielle : « Und da ihnen etwas wider zuversiecht begegnen wurden, das man ihnen doch ungerne gonnen wolt, hatten sie dasselbig ihnen selbst zuzumessen. » (*Ibid.*)

docteur lui firent encore retirer la permission en décembre 1575. On l'accusait d'avoir circulé librement dans la ville, fréquentant ses amis et recevant leurs visites. On prétendait même qu'il avait laissé échapper des discours injurieux pour le comte Jean de Nassau. Ordre lui fut intimé, en conséquence, de ne plus quitter sa maison. Ses prières et celles de sa femme, quatre mois après, obtinrent de nouveau qu'on le laisserait cheminer à sa guise dans la campagne. Mais une grâce qu'on ne lui accorda jamais, ce fut de fréquenter les églises, d'aller y communier sous les deux espèces. « La maison de Nassau et la famille de l'Électeur s'en seraient offensées, comme d'un outrage, dit le prince qu'il sollicitait; la présence du coupable dans une réunion publique donnerait lieu à des propos blessants pour toutes deux. Et alors le scandale réveillerait des souvenirs, des tentations de vengeance, qu'il était prudent de laisser dormir. Une vie tranquille et solitaire détournerait seule le péril. Les deux époux devaient reconnaître eux-mêmes la justesse de ces observations » (1). Le prince

(1) « Die supplicantin und ihr Hauswirth werden selbst erkennen, dass solche zulassung des offentlichen kirchengangs nicht allein dem haus Nassau und dem beleidigten chur und Fursten zu grosser verkleinerung und schimplichen nachreden gereichen, sondern auch die beleidigten etwaan zu ernsten nachdenken, die sonst verbleiben, und durch ein eingezogen stillen wandel verhoffentlich vermitten konten werden, mocht verursachen. » (*Les Rubens à Siegen*, page 38.) Marie Pypelincx fait aussi allusion, dans une de ses lettres, au péril que courait son mari d'être mystérieusement assassiné : après avoir demandé la permission de se rapprocher des Pays-Bas, elle ajoute : « La mémoire du fait n'y sera tousjours si fraische, comme elle est icy soubs vos yeux, et la bonne intention que votre Illustre Seigneurie a

parlait sans détour, comme on voit; mais sa franchise n'avait rien de consolant. On ne peut guère imaginer une position plus triste et plus inquiétante.

Le 27 avril 1574, un cinquième enfant vint constater la bonne harmonie des deux époux et les attacher l'un à l'autre par un nouveau lien. On lui donna le nom de Philippe (1). Peut-être l'aventure de Jean Rubens ne lui avait-elle pas nui dans l'opinion de sa femme : qu'il eût obtenu les bonnes grâces de la princesse d'Orange, cela pouvait flatter son amour-propre et accroître à ses yeux l'importance du docteur. Les passions humaines forment les mélanges les plus bizarres de sentiments contraires. Trois ans après, le 29 juin 1577, venait au monde le fameux Rubens (2). Comme ce jour était la fête des apôtres saint Pierre et saint Paul, on le mit sous leur pro-

de le conserver y sera mieux suyvie qu'elle ne seroit icy, où il est tousjours en danger d'être emmené ou tué, croissant avec l'aage des enfants de son Excellence. » (*Les Rubens à Siegen*, page 42.)

(1) Après le retour de sa famille à Anvers, il eut Juste-Lipse pour précepteur et devint secrétaire de la ville.

(2) Il était donc le sixième et non le septième enfant de ses père et mère, comme M. Walraf le dit dans l'inscription rapportée plus haut. Voici au reste la liste des sept enfants du docteur, avec la date de leur naissance :

1 Jean Baptiste Rubens, né à Anvers, en 1562.
2 Blondine Rubens, née à Anvers, le 12 mai 1564.
3 Claire Rubens, née à Anvers, le 17 novembre 1565.
4 Henri Rubens, né à Anvers, en 1567.
5 Philippe Rubens, né à Siegen, le 27 avril 1574.
6 Pierre Paul Rubens, né à Siegen, le 29 juin 1577.
7 Barthélemy Rubens, né à Cologne, en 1581.

tection. Le mystère qui nous a jusqu'ici caché le lieu de sa naissance, est maintenant facile à expliquer. Par amour-propre conjugal, peut-être aussi afin de remplir une promesse faite aux princes d'Orange et de Nassau, Marie Pypelincx s'efforça toujours de répandre une ombre impénétrable sur la faute du docteur, sur la prison et l'internement qui en furent la suite. Elle poussa le zèle jusqu'à prendre le tombeau pour complice : l'épitaphe de Jean Rubens nous assure qu'il passa les dix-neuf années de son exil à Cologne, assertion évidemment fausse. Arrêté en 1571, gracié en 1578, le mari coupable fut retenu pendant sept ans loin des bords du Rhin. Sa femme donna le mot d'ordre à tous leurs parents, à tous leurs amis, trompa même ceux qui ne connaissaient point la vérité : Philippe Rubens, le neveu du grand coloriste, Gevaerts, un de ses intimes, le chanoine Belenius, entrèrent dans le complot ou en furent les dupes. Un acte authentique dont nous allons entretenir le lecteur met ce fait hors de doute (1).

Las de la vie oisive et fastidieuse qu'il menait à Siegen, Jean Rubens voulut tenter un effort pour

(1) Rubens dit dans ses lettres : « J'aime beaucoup la ville de Cologne, parce que j'y ai été élevé jusqu'à l'âge de dix ans. » Jamais il ne la désigne comme lieu de sa naissance. Du reste, on n'osa point graver ce mensonge sur son tombeau : sa ville natale, contrairement à l'usage, n'y est pas indiquée. M. Van den Brinck a voulu savoir si le nom de Pierre Paul Rubens se trouvait sur les livres baptismaux de Siegen. Le secrétaire général du ministre des affaires étrangères, en Hollande, chargea M. Scherff, consul à Francfort-sur-le-Mein, de faire des recherches ; mais elles devaient être infructueuses ; car le plus ancien registre commence à l'année 1621.

recouvrer son indépendance. Au commencement de l'année 1578, il pria sa femme de renouveler ses démarches et ses sollicitations, en demandant qu'il fût libre d'aller s'établir où il voudrait. Ils convinrent de débuter par une lettre; mais comme le docteur ne jugeait point Marie Pypelincx assez savante, il rédigea lui-même la supplique; la mère de Rubens ne fit que la transcrire. Livrée aux inspirations naturelles du sentiment, elle avait trouvé des paroles pleines d'éloquence : son mari fouilla toute sa bibliothèque, se creusa longtemps la cervelle, chercha des arguments extraordinaires, voulut déployer une profonde érudition et accoucha d'une épître boursoufflée, qui est un modèle de ridicule, aussi bien que de maladresse. Il aurait mieux fait de laisser son ingénieuse compagne obéir sans effort aux suggestions de son cœur.

La lettre commence par louer en phrases sonores et pompeuses Guillaume d'Orange, que la signataire a suivi sur le chemin de l'exil, avec son mari et ses enfants, pour ne pas abandonner ses principes religieux : maintenant qu'il a passé de l'état de proscrit à l'état de vainqueur, le pardon des injures lui siéra doublement. Marie Pypelincx lui allègue ensuite des exemples tirés de l'ancien et du nouveau Testament, qui prouvent que Dieu n'a pas toujours souhaité la mort des adultères : aussi l'Église les fait-elle comparaître devant son tribunal, afin d'imiter la clémence du Fils de l'homme, qui rassura et protégea l'épouse infidèle. Montrant que la loi saxonne est la plus sévère de l'Europe à l'égard des infractions aux devoirs conjugaux, elle s'efforce de lui communiquer l'indul-

gence dont elle a fait preuve, en oubliant les torts de son mari : sauveur et libérateur d'un peuple, il serait beau pour lui de garder ce noble caractère dans la vie privée, de rendre à ceux qui ont commis des fautes envers lui la sécurité, la joie et l'indépendance. Ce passage est le meilleur de la lettre, comme le remarque très bien M. Bakhuizen ; aussi, je le présume écrit sous l'inspiration de la généreuse femme. Mais bientôt reviennent les ampoules et les traits de pédantisme. Les grands hommes de l'histoire romaine qui ont pardonné le crime d'adultère sont tous passés en revue : suit une longue dissertation, ayant pour but d'examiner si la loi mosaïque punissait de mort l'inconstance matrimoniale : la réponse est naturellement négative. Puis le droit romain et les travaux des commentateurs sont analysés pour parvenir au même résultat : les théologiens de la Réforme, questionnés à leur tour, ne montrent pas moins de complaisance. Les institutions grecques et romaines, les ordonnances des Sultans, Lucullus, Pompée, Auguste, Domitien, Marc-Aurèle, Constantin, Justinien, Philippe le Beau, Henri VIII défilent à leur tour devant nous. Cette prodigieuse allocution se termine, comme on devait s'y attendre, par un éloge du docteur. Les châtiments, dit-il, doivent être d'autant moins sévères que les personnages sont plus distingués. Or, Jean Rubens a une foule de mérites. Il jouit d'une excellente réputation, car il a toujours mené une conduite irréprochable. La seule faute qu'il ait commise ne peut ternir le reste de sa vie. Ce n'est pas un homme foncièrement dépravé ; au contraire. Il a longtemps rempli avec honneur, dans

sa ville natale, les fonctions d'échevin; on ne l'a pas expulsé de sa patrie, mais il l'a quittée de lui-même, pour conserver pure et entière sa foi religieuse. Depuis lors, mis en demeure de réfuter les soupçons qui planaient sur lui, de prouver qu'il n'était point partisan de Guillaume le Taciturne, il a gardé le silence : un décret de bannissement, la confiscation de tous ses biens, la perte de ses charges honorifiques, ont été la récompense de sa fidélité à la cause du prince. Né de parents qui avaient une belle position, il a étudié les lettres et la jurisprudence avec un succès peu ordinaire. Il est docteur de l'un et l'autre droit et ne veut point réclamer les priviléges attachés à ce double titre; mais il rappelle au prince que, suivant l'opinion publique, un docteur pourvu d'un seul diplôme peut rechercher la main d'une baronne, sans qu'elle se trouve humiliée de sa demande.

Arrêtons-nous à ce bel argument! Quelle consolation pour un mari trompé de savoir que le complice de sa femme est docteur en droit civil et en droit canon, qu'il aurait pu demander la main d'une baronne! Ne doit-il pas se trouver fort heureux de sa mésaventure, puisqu'on lui cite tant d'illustres personnages grecs et romains, qui ont supporté sans irritation la même infortune? Jamais pétition plus gauche et plus prétentieuse ne fut adressée par un galant à un époux trahi. La lettre eut cependant un plein succès, résultat dont Jean Rubens dut être aussi fier que joyeux, et qu'il attribua vraisemblablement à son éloquence. Mais il y a lieu de croire que Guillaume le Taciturne ne lut point son épître jus-

qu'au bout : une cause toute différente avait changé ses sentiments.

Divorcé d'avec Anne de Saxe, une troisième femme le rendait heureux depuis plusieurs années. Après sa répudiation, la princesse avait mené dans l'isolement une vie sombre et pleine d'ennui : chagrine en même temps que dissolue, comme beaucoup de ses pareilles, elle avait longtemps nourri des idées de suicide et avait fini par se donner à la boisson, grossier remède qui endort les peines morales, sans les guérir. Dans les derniers mois de 1577, la mort la délivra du fardeau de l'existence, qu'elle n'avait pas su porter. Le prince se trouvait donc disposé à étendre le voile de l'oubli sur une circonstance fâcheuse de son second mariage; mais il ne voulut point relâcher Jean Rubens sans conditions. Trois personnes furent chargées par lui de traiter cette affaire, après un mûr examen. On possède l'acte qu'ils firent signer au docteur. Jean Rubens demandait qu'on le laissât établir son domicile dans un lieu plus rapproché des Pays-Bas, « afin qu'il puisse s'y procurer des ressources, dit le titre officiel, nourrir en tout honneur sa femme et ses enfants, et de plus échapper dans une certaine mesure au péril qu'il craint chaque jour, à la tristesse perpétuelle qui en est la suite. » On lui octroya la faveur demandée, mais il fut contraint de souscrire aux stipulations suivantes.

Il jura d'abord de se présenter personnellement, chaque fois qu'on l'en requerrait, comme il était tenu de le faire, pendant qu'il habitait le duché de Nassau.

Il promit ensuite d'éviter les terres patrimoniales

du prince d'Orange, de ne fixer sa demeure dans aucun de ses domaines ;

De faire connaître chaque année par écrit le lieu de son futur séjour, afin que l'on sût toujours où le trouver en cas de besoin ;

Finalement de ne jamais s'offrir à la vue du prince, dans son intérêt même et pour se préserver du péril auquel l'exposerait un soudain retour de colère (1).

Le docteur signa cet engagement, prépara ses malles et s'achemina vers Cologne, où il habita la demeure que nous avons décrite plus haut. Là, une métamorphose complète s'opéra en lui : de protestant, il redevint catholique, sa haine pour le roi d'Espagne fit place à de bienveillantes dispositions. Comme on essayait alors de pacifier les provinces méridionales des Pays-Bas, de les réconcilier avec Philippe II, Jean Rubens se laissa employer comme sous-négociateur. Une lettre du prince de Chimay constate qu'il lui écrivit pour le prier de l'aider. C'était au mois de mars 1583. L'année suivante, Marie Pypelincx obtint la permission d'aller à Anvers régler des affaires de famille (2). D'où venait ce changement de croyance et de parti? Son adroite femme lui avait-elle conseillé d'abandonner des principes dangereux (3)? Mis au cachot, menacé de mort,

(1) Voyez dans les notes l'acte de grâce, qui n'a point encore été publié en français. En avril 1577, on avait déjà permis au docteur d'aller à Cologne régler des affaires d'intérêt.

(2) *Généalogie de Rubens et de sa famille*, par Verachter, page 12 ; Anvers 1840.

(3) S'il n'avait pas abjuré le protestantisme, sa famille aurait été à jamais bannie et ruinée; c'était une perspective inquiétante pour une mère.

interné par un seigneur calviniste, sa rancune avait-elle passé de l'homme aux doctrines qu'il soutenait, absurde transition qui a lieu tous les jours? Quoi qu'il en soit, il n'osa point violer sa promesse, rentrer dans les Pays-Bas sans la permission de Guillaume le Taciturne. Ce dernier mourut en 1585, mais il est probable que le docteur n'en resta pas moins sous la surveillance de sa famille : c'est la seule manière d'expliquer pourquoi il ne retourna point alors dans sa patrie.

Il prenait plaisir à soigner l'éducation de ses enfants et à voir les rapides progrès du coloriste futur, qui révélait une extrême facilité (1), lorsqu'un mal violent le saisit. Etant mort le 18 mars 1587, il fut inhumé avec une pompe solennelle dans l'église Saint-Pierre, une des moins brillantes de la ville, mais que son souvenir et une admirable toile de son fils ont illustrée. Une longue épitaphe raconte depuis deux siècles et demi les principaux événements de son existence. Elle nous enseigne qu'il avait étudié à fond l'histoire des peuples anciens et l'histoire de son temps, que ses mœurs étaient douces et que son humanité, que sa bienfaisance lui gagnaient tous les cœurs (2). Ces éloges posthumes, conformes au style lapidaire, n'ont rien qui doive fixer notre attention. Mais quelques passages de l'inscription funèbre sont

(1) Qui prima litterarum rudimenta ibi percepit, eâ ingenii facilitate, ut æquales facilè excederet. « *Vie de Pierre Paul Rubens*, par Philippe son neveu.

(2) La fabrique de l'église a jugé que ses vertus et le tableau de son fils étaient un excellent motif pour exploiter les curieux : on paie donc trois francs à la porte du saint asile.

extrêmement remarquables : ils ont été combinés avec une sainte ruse par l'adroite veuve du docteur. Nous avons déjà signalé la phrase où elle déclare qu'il habita Cologne pendant toute la durée de son exil. Celle qui précède renferme une insinuation pleine de finesse. « Des guerres civiles ayant éclaté enfin, dit le panégyrique funèbre, Jean Rubens, trop attaché à son repos (1) et voulant vivre loin du trouble, quitta volontairement sa patrie, à laquelle l'avaient rendu cher ses services dans l'administration de la commune et son zèle pour la justice. » Pas un mot des soupçons élevés sur son orthodoxie! A en croire sa femme, il eût pu vivre sans inquiétude au milieu des proscriptions espagnoles, *mais il aimait trop le repos!* Il ne sut pas vaincre cette faiblesse et abandonna sa ville natale, qui fut affligée de son départ. Plus loin nous trouvons encore : « Marie Pypelincx, sa femme, qu'il rendit mère de sept enfants, avec laquelle il vécut vingt-six années dans la concorde, sans lui donner aucun sujet de plainte, a fait ériger ce tombeau en l'honneur de son excellent et bien-aimé mari. » Quelle singulière persévérance à cacher au monde ce qu'elle avait souffert dans son ménage! Quel respect généreux pour la mémoire d'un infidèle! Quel soin pour l'honneur de la famille, pour conserver pure l'image de son mari dans le souvenir de ses enfants! Quelle habile diplomatie tumulaire! Mais qui pourrait désapprouver cette noble et ingénieuse sollicitude? Nous terminerons, comme M. Van den Brink, par une citation charmante de

(1) *Nimirum quietis amans.*

Sterne; quand l'oncle Toby, entraîné par un bon mouvement, laisse échapper une exclamation répréhensible, l'auteur juge ainsi sa faute :

« L'ange accusateur recueillit les fâcheuses paroles et devint rouge de honte, en les portant au greffe céleste : mais l'ange qui inscrit les péchés des hommes, laissa tomber une larme sur les mots prévaricateurs, et cette larme les effaça pour toujours. »

CHAPITRE III.

PREMIÈRES ÉTUDES DE RUBENS ET SON SÉJOUR EN ITALIE

Retour de la famille Rubens dans les Pays-Bas. — Pierre Paul manifeste son goût pour la peinture. — Ateliers qu'il fréquente. — Ses premiers tableaux. — Son départ pour l'Italie, ses études à Venise. — Le duc de Mantoue le prend pour copiste officiel et pour travailler à sa galerie de jolies femmes. — Il l'envoie remplir ses fonctions à Rome. — L'archiduc Albert lui commande un triptyque. — Retour du peintre dans le duché. — Position inférieure où le maintient son patron. — Le prince ne voulut jamais voir en lui qu'un habile copiste. — Il l'envoie en Espagne comme un simple roulier. — Mésaventures de Rubens pendant le voyage. — Nouvelles tribulations après son arrivée.— On lui permet d'exécuter un tableau original. — Affronts qu'il subit à la cour. — Son audience chez le duc de Lerme. — Il fait le portrait du ministre. — Son retour en Italie.

La mort du docteur fit réfléchir sa veuve. Qu'allait-elle devenir sur une terre étrangère, avec sept enfants qu'il s'agissait de pourvoir et de lancer dans le monde? Ne serait-elle pas mieux à Anvers, où la rappelaient tous les souvenirs de son jeune âge, où

vivaient ses alliés naturels? Ses fils et ses filles n'y auraient-ils point une carrière plus sûre et de plus grandes espérances? Le calme d'ailleurs y régnait depuis deux ans : le duc de Parme avait fait le siége de la ville et s'en était rendu maître, grâce à la folie des citoyens, qui paraissaient vouloir montrer comment une population peut se perdre elle-même (1). Philippe II avait été si charmé de ce triomphe inattendu, que le courrier porteur de la nouvelle étant arrivé dans la nuit, son flegme ne put tenir contre la joie qu'il éprouvait; oubliant les lois majestueuses de l'étiquette, il alla réveiller l'infante Isabelle, sa fille chérie, et lui annonça que deux cent mille hommes venaient de tomber entre ses mains par leur propre faute. Une paix humiliante avait donc succédé au tumulte des agitations populaires; mais les femmes acceptent la tranquillité comme un bienfait, quelle qu'en soit la source. La veuve espérait d'ailleurs qu'on lui rendrait ses biens confisqués; jouir de l'aisance, du repos, environner de soins des créatures chéries, n'est-ce pas tout le bonheur que rêve le sexe aimant et dévoué?

La mère de Rubens, après vingt ans d'exil, ne songea plus qu'à rentrer dans sa patrie. Elle n'était pas engagée par la promesse du docteur et ne devait point se présenter, comme lui, au premier appel, devant des autorités menaçantes. Le changement survenu dans la foi de Jean Rubens, son zèle pour le service de Philippe II, avaient préparé le retour

(1) Voyez l'instructive et curieuse narration de ce siége, par Schiller.

de sa veuve. En 1588, elle se transporta sur les bords de l'Escaut. Achevant de justifier son mari, elle employa de puissants protecteurs et eut la joie de recouvrer presque toutes les possessions de la famille. Elle fut pour ses enfants une seconde providence, comme elle l'avait été pour son infidèle époux.

Rubens, âgé de dix ans, continua ses études avec un bonheur peu ordinaire. Michel, dans son style bouffon, nous assure « qu'avant d'avoir achevé sa rhétorique il s'énonçait *si* parfaitement en latin *qu'en* sa langue maternelle, et cette fécondité présageait sa bouche d'or et sa grande éloquence, qui fit et qui fait encore l'admiration des plus grands princes de l'Europe. » Voilà comment s'exprime constamment le meilleur biographe de Rubens (1)!

Quand il eut fini ses humanités, pour nous servir de l'ancienne expression, sa mère le plaça chez Marguerite de Ligne, veuve du comte de Lalaing. Il devait y remplir les fonctions de page. Elle devinait, l'habile femme, que la science des livres ne suffit pas dans le monde; que pour être heureux, pour ne pas voir échouer tous ses projets, il faut acquérir une autre science, plus âpre et plus mystérieuse; science mobile, variable et amère, qui use le cœur et l'esprit; science utile et funeste, armure empoisonnée qui protége et dévore le sein qu'elle entoure; je veux dire la science des hommes. C'est bien parmi les grands de la terre, dont elle forme l'étude continuelle, c'est bien sur les hauteurs du monde social qu'on peut

(1) L'ouvrage flamand de Smit n'est qu'une traduction littérale des singulières phrases de Michel.

l'apprendre. Mais elle ne semble pas avoir été d'abord du goût de Rubens. Toute âme honnête débute par un certain puritanisme. Le jeune homme fut choqué de la licence de ses compagnons et des mœurs hardies qu'on étalait à sa vue. Ce brillant esclavage ne lui convenait guère d'ailleurs. Une voix secrète lui parlait de plus nobles destinées; les mots de talent, de gloire, d'indépendance le frappaient surtout, comme un premier avertissement de son génie. Dessiner, peindre, étudier les œuvres de la nature et les œuvres des grands artistes, n'obéir qu'à son imagination fougueuse, c'était la seule forme sous laquelle lui apparût le bonheur. Il ne put cacher ni son dégoût ni ses prédilections à sa mère, qui devint toute pensive. Elle lui dit qu'il était bien jeune pour se choisir lui-même une carrière; que sa famille souhaitait le voir dans la magistrature et l'avait fait élever en conséquence. Il avait donc tort de prendre subitement une autre direction, de vouloir affronter les périls d'un art où l'on reste un manœuvre, si l'on ne devient pas un grand homme.

L'énergique vocation de Rubens ne le laissait pas maître de sa destinée. Il insista, il montra tant de regrets et d'ardeur, que sa mère tomba de nouveau dans la réflexion. Devait-elle contrarier de si impétueux désirs? C'était une femme sage, comme on l'a vu. Elle rassembla en conseil les tuteurs de ses enfants et toute sa parenté; elle leur exposa son inquiétude, leur demanda leur avis. Après plusieurs délibérations, il fut résolu qu'on laisserait le jeune homme suivre son penchant.

On le confia d'abord aux soins de Tobie Verhaegt,

puis on le plaça chez Adam van Noort, comme nous l'avons dit plus haut. Ce maître farouche ne convenait pas à l'esprit lucide et tranquille de Rubens; il ne déguisa point sa répugnance, qui eût fini par se changer en aversion. Ce fut alors qu'un de ses camarades lui proposa de suivre les leçons d'Otho Vænius. Ce peintre était aussi doux et aussi poli que l'autre était brutal. Il perfectionna chez Rubens le goût et l'habitude des belles manières, pendant qu'il lui apprenait la science de la composition et du clair-obscur. Pierre Paul entra dans son atelier en 1596, à l'âge de dix-neuf ans. L'archiduc Albert était arrivé à Bruxelles et avait pris le gouvernement général des Pays-Bas, le 11 février de la même année.

Rubens étudiait avec l'ardeur poétique de la jeunesse, lorsque deux événements eurent lieu, qui devaient exercer la plus grande influence sur le sort de la Belgique et sur sa propre destinée. Le roi d'Espagne, se sentant mourir, exécuta un dessein depuis longtemps conçu. Il donna sa fille Isabelle au prince Albert, et leur céda, par un acte authentique, la souveraineté des Pays-Bas et de la Bourgogne. Le mariage fut conclu, au nom de l'archiduc, le 6 mai 1598. Philippe II, accablé de vieillesse, de soucis et d'infirmités, parut sur son trône, offrant dans sa personne l'image de son empire à l'agonie. Cet homme, cette ruine vivante, ne léguait aux peuples courbés sous sa main que l'abrutissement, la désolation et l'esclavage. Sa mort sembla une vengeance de la nature. Couché à l'Escurial dans une cellule étroite, il éprouvait tour à tour les ardeurs

et les frissons glacés de la fièvre; des contractions, des spasmes nerveux torturaient ses membres. Plusieurs abcès cachés s'ouvrirent une issue aux genoux, à la poitrine, en d'autres parties du corps; ils rendaient une matière infecte, dont l'odeur exaspérait ses gardiens. Une satyriasis continuelle achevait de miner ses forces par les organes de la reproduction et par des épanchements douloureux, où affluait son sang décomposé. A tant d'horreurs vint se joindre le mal pédiculaire. Une si abondante vermine pullulait sur sa peau et le rongeait, qu'on ne put l'en délivrer. Cette cruelle agonie avait l'air d'une expiation; elle inonda de joie tous les cœurs ulcérés qui maudissaient le prince expirant (1).

Quoique la Belgique ne se soit jamais guérie des atteintes profondes qu'il avait portées à son commerce, à son indépendance, à son activité morale et extérieure, elle goûta quelque repos, quand il eut cessé de vivre; non pas un repos complet, la Hol-

(1) Wagenaar, *Histoire de Hollande*. — Dans un excellent travail, qui a demandé de longues études et de longues réflexions, M. Jules van Praet s'est appliqué à mettre en relief l'incapacité de Philippe II et de son lieutenant le duc d'Albe, tous leurs projets, toutes leurs mesures n'ayant abouti qu'à la ruine et à la défaite. J'adopte complétement cette opinion. Elle doit faire d'autant plus détester les bourreaux qui usaient de moyens si cruels pour soutenir des plans si absurdes et si mal combinés. « Il y a eu de tout temps, dit l'habile écrivain en parlant de Philippe II, un contraste étrange entre son antipathie pour le mouvement et sa passion pour le travail, entre son goût pour le silence et la prolixité de ses écrits, entre la grandeur de sa puissance et le pitoyable emploi qu'il en a fait, entre l'étendue de ses convoitises et l'exiguïté des résultats qu'il a atteints. » (*Essais sur l'histoire politique des derniers siècles*, seconde édition, page 253.)

lande était trop émue encore du sentiment de ses injures et de sa liberté nouvelle pour mettre bas les armes, sans de longs retards et de longues tergiversations. Mais la guerre se ralentit peu à peu; en 1609, une trève de douze ans fut conclue.

Dès qu'ils eurent pris possession des Pays-Bas, les archiducs s'appliquèrent à effacer les traces d'une lutte sanglante. Ils adoucirent les lois, rassurèrent l'industrie épouvantée, protégèrent le négoce et tendirent une main secourable aux beaux-arts. Othon van Veen fut nommé peintre officiel de la cour. Son élève, ayant fait des progrès rapides, entra comme franc-maître dans la corporation de Saint-Luc, en 1698. Deux ans après, devenu trop fort pour recevoir des leçons, il témoigna le désir d'aller en Italie s'inspirer devant d'illustres chefs-d'œuvre. Son père intellectuel voulut d'abord le présenter aux deux souverains. Ils furent accueillis l'un et l'autre de la manière la plus gracieuse. Otho Væenius fit un brillant éloge de son élève; il loua son caractère et son talent, et le peignit comme digne, à tous les égards, de la protection des archiducs. Le jeune Rubens montra tant de courtoisie, s'exprima avec tant d'élégance, qu'il se concilia leur faveur. Ils lui donnèrent des lettres de recommandation, important grimoire qui devait faire tomber devant lui tous les obstacles matériels, et lui fut pourtant d'une mince utilité.

Il serait curieux de savoir au juste où en était alors le talent de Rubens, et quelles ressources intellectuelles il emportait avec lui. Le plus ancien tableau qui nous reste de ce grand homme est, selon toute

vraisemblance, celui que possédait M. Wuyts (1). Il figure la Vierge au milieu d'un parc, tenant le Christ sur son bras droit. Une balustrade couverte d'un tapis occupe le premier plan; on y remarque un vase plein de fleurs et un gros livre que feuillette la belle Israélite. Penché sur le sein nu de sa mère, le divin enfant est près d'en saisir le mamelon. A la gauche du spectateur s'élève un énorme buisson de roses; derrière les personnages, des arbres magnifiques plongent dans un ciel terne leurs noirs rameaux. Le coloris de cette production, la force du clair-obscur et les sombres feuillages qui se dressent sur le second plan, rappellent tout à fait le goût d'Otho Vænius. Il est même digne d'attention que la Vierge porte une robe amaranthe, couleur aimée de ce peintre et généralement évitée par Rubens : l'influence de son maître la lui aura fait employer. Le développement considérable de la végétation et des accessoires, contraires aux principes de Van Veen, était peut-être un souvenir de Tobie Verhaegt. Mais la fille de David et son enfant ont déjà tous les caractères du style de Rubens : leurs formes sont grasses, leurs chairs roses et brillantes. Marie a seulement un air plus calme et plus modeste que dans les ouvrages postérieurs. Jésus, qui s'attache d'une manière fort naturelle au sein de la Vierge, annonce par sa beauté le mérite spécial, dont l'auteur a toujours fait preuve en traçant des images de l'enfance.

(1) Rue du Jardin, à Anvers. La collection de M. Wuyts ne sera pas dispersée : Lierre, sa ville natale, doit en hériter après la mort de sa veuve. Elle formera un musée provincial des plus intéressants.

Un second tableau de Rubens, qui ornait autrefois l'église des Carmes chaussés à Anvers, et fixe maintenant l'attention des curieux dans le musée de la ville, a été jusqu'ici regardé comme antérieur à son départ pour l'Italie. Là, toute trace d'influence a disparu : c'est le peintre tel que nous le connaissons. L'image représente le Christ mort sur les genoux de Dieu le père; deux anges portent les instruments de la Passion. Dieu le père a les traits d'un vieux paysan plein de finesse; il vous regarde d'un air scrutateur, et les épais sourcils, qui ombragent ses yeux, en rendent l'expression plus narquoise. Le raccourci du Fils de l'homme est hardiment exécuté; peut-être la jambe gauche ne produit-elle pas l'effet voulu. Le corps a déjà les formes hyperboliques du maître, et le sang qui coule de sa plaie, cette nuance de charbon ardent qu'il savait si bien lui donner. Pour les anges, ces enfants maussades manquent de grâce et de distinction. Les couleurs sont un peu plus fondues que par la suite (1).

Enfin arriva l'heure des adieux. Rubens pressa la main d'Otho Vænius, qui l'avait traité moins en disciple qu'en ami, embrassa tendrement sa mère, qu'il ne devait plus revoir, et franchit les portes d'Anvers,

(1) Gravé par A. S. de Bolswert. L'église des Carmes chaussés ou Grands Carmes se trouvait sur la place de Meir, à Anvers (Descamps : *Voyage pittoresque de la Flandre et du Brabant*, page 170.—Mensaert : *Le Peintre amateur et curieux*, tome I[er], page 190). Don d'une veuve, Josine van der Cappelle, le tableau décorait, sous le jubé, l'autel de droite. La tradition qui le prétend fait par Rubens avant son séjour en Italie, me semble fort douteuse et aurait besoin d'une confirmation positive.

le 9 mai de l'année 1600. La veille, il s'était fait donner par le collége échevinal un passeport sanitaire, où l'on certifiait que, grâce à Dieu, la peste ne régnait pas dans la ville, qu'on pouvait recevoir partout sans inquiétude le jeune artiste, qui, se portant bien, ne répandrait pas de miasmes contagieux (1).

Comme un digne enfant des Pays-Bas, il courut à Venise, la cité des grands coloristes. Les premiers jours se passèrent dans le ravissement : les tableaux des Bellini, des Titien, des Giorgione, des Paul Veronèse se disputaient ses regards. Il la voyait donc enfin cette seconde nature créée par le génie, ces merveilleuses productions où le pinceau luttait avec la lumière du soleil! Il allait d'une église à l'autre, admirant tour à tour les chefs-d'œuvre et ce beau ciel, dont le profond azur semblait entraîner sa vue dans l'infini. Quand il eut satisfait sa première curiosité, il loua une demeure convenable, puis dessina et copia les brillants modèles qui venaient d'agrandir son idéal.

Pendant qu'il était absorbé par l'étude, arriva dans la cité des doges, avec un train splendide, Gonzague I[er], duc de Mantoue (2). Une flottille de gondoles allèrent au devant de lui et l'escortèrent jusqu'à la

(1) Voici la fin de cet acte municipal : « Et ut, absque ulla difficultate et suspicione morbi presertim contagiosi, ubicumque admitteretur et venire possit, cum nimirum ipse et tota hæc civitas (Dei beneficio) sit immunis a tristi similique morbo contagioso, idcirco nostros consules et senatus prædicti ad veritatis nos testimonium perhibendum requisiti, eidem has præsentes litteras nostras concessimus, sigillo ad causas hujus civitatis Antuerpiæ recognitas, die octava Maii 1600. »

(2) Le jeudi qui précéda le 15 juillet 1600.

demeure qu'il avait fait louer par son délégué auprès de la république. Les gentilshommes de sa suite, non loin de là, occupèrent un spacieux hôtel. Rubens, d'après la tradition, devait être domicilié dans le voisinage. Cette circonstance le mit en rapport avec un officier du prince, qui avait, comme son maître, le goût des beaux-arts. Ayant su que le jeune Flamand copiait pour se perfectionner les chefs-d'œuvre italiens, il lui exprima le désir de voir ses imitations. Il en fut si charmé, il les trouva si peu ordinaires, qu'il en parla au duc de Mantoue avec chaleur. Gonzague voulut à son tour examiner les répétitions et les admira. Il y a lieu de présumer qu'il cherchait justement un copiste habile, pour lui faire reproduire les tableaux célèbres dont l'acquisition était impossible. Peut-être aussi les excellentes imitations du voyageur lui inspirèrent-elles le projet de se l'attacher dans ce but. Comme il l'interrogeait sur sa patrie, sa famille, ses relations et son art, Pierre-Paul tira les lettres de recommandation que lui avaient données les archiducs. Grande fut la surprise de Vincent, qui ne croyait pas avoir si bien trouvé. Il connaissait le goût éclairé d'Albert et d'Isabelle, puisqu'il avait passé plus de trois semaines à Bruxelles, l'année précédente. Leur témoignage acheva de le déterminer : il fit à Rubens des propositions avantageuses, pour quitter le bord des lagunes et venir se fixer près de lui. Non seulement elles étaient de nature à séduire le jeune peintre, qui ne devait pas avoir l'escarcelle bien garnie, mais une autre tentation s'y joignait. Le duc possédait une immense collection de tableaux, une galerie fameuse

dans le monde entier, où l'on admirait les œuvres principales de Jules Romain. L'artiste flamand accepta donc l'offre de Gonzague, et convint d'aller habiter Mantoue, quand le duc aurait terminé ses excursions dans la péninsule; le voyage dura jusqu'à la fin du mois de décembre.

Une ombre épaisse a voilé jusqu'ici les débuts de Pierre Paul, et son séjour en Italie fait concevoir sur ses relations avec Gonzague, sur ses travaux à Rome et à Gênes, sur son premier voyage en Espagne, les idées les plus trompeuses ou les plus confuses. Les renseignements trouvés par M. Baschet, pendant une perquisition de huit mois dans les archives de Mantoue, viennent d'éclairer cette période importante, vont nous fournir les détails les plus nets, les plus curieux, les plus imprévus. Ce sont des faits piquants et singuliers, qui montrent une fois encore un grand génie humilié par la sottise et longtemps méconnu (1).

Rubens quitta donc Venise pour se rendre à Mantoue comme l'année 1600 allait finir (2). On n'a aucun indice sur la manière dont il fut employé pendant les six premiers mois. Mais au commencement de

(1) M. Armand Baschet a cité ou analysé les documents dont nous parlons dans la *Gazette des beaux-arts*, le 1er mai 1866, le 1er avril 1867, le 1er avril et le 1er mai 1868.

(2) Gonzague entretenait avec ses délégués auprès des puissances étrangères une correspondance suivie, où sont relatés les moindres détails qui intéressaient le duc et spécialement ses goûts d'amateur. M. Baschet n'a trouvé, dans les lettres du résident à Venise, aucune mention de Rubens pendant l'année 1600, d'où l'on doit inférer que le prince engagea lui-même l'artiste, fit avec lui des conditions verbales.

juillet, le duc faisant ses apprêts de départ pour la Hongrie, où il allait combattre les Mahométans avec les troupes impériales, prit les mesures que nécessitait son absence, donna des instructions, disposa de ses gens et de ses revenus. Comme un bon administrateur, il ne voulut pas laisser chômer le peintre du Nord et l'envoya copier à Rome certains tableaux qu'il ne pouvait acquérir. Il l'adressa au cardinal Montalto, célèbre amateur, avec un billet de recommandation, portant la date du 18, où il prie le dignitaire ecclésiastique de rendre à Pierre Paul tous les services qui dépendront de lui. Le 15 août, le cardinal lui répondit qu'il avait vu Rubens avec plaisir et que non seulement il lui avait offert aussitôt ses bons offices, mais lui avait recommandé de l'avertir dès qu'il pourrait lui être utile en quelque chose (1). C'était débuter dans la ville éternelle sous d'heureux auspices. Le prélat devait aimer les artistes flamands, car il avait employé Paul Bril à orner son palais de scènes agrestes (2); la faveur de Clément VIII, cent mille écus de rente, une vie somptueuse et une influence considérable eussent rendu sa protection très efficace; mais, pas plus que le duc de Mantoue, il ne devina le génie de Rubens, et, abstraction faite des complaisances banales, paraît ne lui avoir jamais rendu aucun service.

L'artiste, au surplus, devait peu le visiter : une

(1) On trouvera dans la *Gazette des beaux-arts*, numéro du 1er mai 1866, une traduction intégrale de ces lettres, dont je ne puis donner que le sens.

(2) Voyez plus haut, page 158.

grande passion absorbait presque tout son temps, préoccupait son intelligence, l'amour de l'art, l'enthousiasme qu'éveillaient en lui des œuvres fameuses, et surtout les œuvres de Michel Ange. Depuis qu'il foulait le sol italien, il aspirait, sans le moindre doute, à contempler dans sa grandeur ce génie fraternel. Si on avait pu prévoir le renom qu'il allait acquérir, il eût été curieux de le suivre à la chapelle Sixtine. Le *Jugement dernier*, qui en couvre une paroi de ses terreurs savantes et de ses formes énergiques, ne pouvait que lui causer une profonde sensation. L'art y montrait toute la violence dont il était lui-même naturellement épris. Ces motifs tragiques, ces lignes pleines de hardiesse, ces véhémentes attitudes lui inspiraient une admiration sans bornes, et il oubliait les heures, perdu dans sa joie. Les derniers rayons du soleil frappaient la haute coupole, les bruits allaient s'éteignant, les fidèles abandonnaient le temple aux esprits nocturnes, et les formidables acteurs de la vision apocalyptique avaient l'air de s'animer dans l'ombre croissante. Le gardien faisait retentir ses clefs, impatient de fermer l'église; l'homme du Nord s'éloignait à regret, emportant au fond de sa pensée tout un peuple de géants.

L'honneur de demander, pour la première fois, à l'immortel coloriste une œuvre importante échut au souverain des Pays-Bas. L'archiduc avait entrepris de restaurer la chapelle dite de Sainte-Hélène, dans l'église Sainte-Croix de Jérusalem, à Rome, dont il avait été le doyen titulaire, quand il ne portait pas la couronne. Un triptyque devait orner l'autel; pour exécuter le triptyque, le prince jeta les yeux sur

Pierre Paul et chargea son résident auprès du Saint-siége, le nommé Jean Richardot (1), de traiter l'affaire avec le duc. Le jeune peintre, étant à son service, ne pouvait travailler pour un autre sans son autorisation. Lelio Arrigoni, envoyé de Gonzague à Rome, étant pressé par Rubens, demanda, le 12 janvier 1602, cette permission, d'autant plus nécessaire que le prince italien venait de rappeler Pierre Paul; l'artiste s'engageait à faire les trois morceaux en quinze ou vingt jours, ce qui retarderait peu son départ. Quatorze jours après effectivement, le panneau du milieu, travail de grande dimension, où l'on voyait sainte Hélène embrassant la croix, était non seulement fini, mais livré, preuve indubitable que l'auteur avait acquis, dès cette époque, sa merveilleuse facilité d'exécution. Jean Richardot crut alors devoir écrire directement à Gonzague, pour obtenir un nouveau délai. L'œuvre, disait-il, serait incomplète, si le duc ne laissait pas à Rubens le temps de peindre les ailes. Vincent Ier ne fit pas d'objections, et l'artiste représenta d'une part le *Couronnement d'épines*, de l'autre, le *Fils de l'Homme sur la croix*, entouré de la Vierge et de différents personnages. Dès que le retable fut achevé, l'auteur se mit en route pour Mantoue, on ne sait à quelle époque; mais une lettre d'Arrigoni constate qu'il y était le 20 avril, et la rapidité de sa main donne lieu de croire qu'il s'y trouvait depuis longtemps. Je devrais ici analyser et juger ce triple ouvrage, qui existe encore au même endroit et qui est d'une importance capitale, puisque ce fut

(1) Fils du célèbre président qui avait négocié la paix de Vervins.

le premier sujet d'invention traité par Rubens pendant son séjour en Italie. La composition et la facture nous apprendraient à quel degré de mérite il était parvenu, quelle forme son talent avait prise. Mais il ne m'a pas été donné de le voir, et il n'existe aucun renseignement imprimé sur les caractères et la valeur de la peinture.

Le retour de Pierre Paul à Mantoue, pendant l'hiver de 1602, nous fournit une occasion naturelle d'examiner comment on l'y traitait, quelle position il y occupait. Le vague et l'insuffisance des traditions arrivées jusqu'à nous avaient inspiré à cet égard les idées les plus fausses.

La cour de Vincent Ier était sans le moindre doute un brillant et agréable séjour. Le prince avait alors trente-huit ans, et portait depuis 1587 la couronne ducale; investi d'une autorité absolue, on l'aurait bien étonné, si on lui avait dit qu'un souverain est le premier magistrat de son pays, le premier employé de la nation. Les peuples, tout au contraire, lui semblaient faits pour les gouvernements et les gouvernements pour les princes. L'amour du luxe et des plaisirs était sa préoccupation dominante; les affaires ne venaient qu'en seconde ligne, et quand on réfléchit aux sommes prodigieuses que coûtaient son faste et ses voluptés, on se demande ce qui restait pour les services publics. « Lorsque le pape Clément VIII vint occuper Ferrare, dit M. Baschet, Vincent de Gonzague l'alla saluer avec une suite de deux mille personnes; il en effraya la cour romaine. » Quoique fils d'un bossu, il était très beau de sa personne, galant, libéral, joueur effréné, avide de

gloire, instruit, belliqueux et chevaleresque. « Il aimait les vers et les beaux discours, dictait au besoin des sonnets élégants, et correspondait avec tous les lettrés de l'Italie ; son esprit extrêmement accessible au culte des arts et des sciences, lui faisait rechercher les peintres, les poètes, les compositeurs, les instrumentistes, les inventeurs, les alchimistes et les astrologues (1). » Son principal honneur est d'avoir eu compassion du Tasse, ouvert sa prison et emmené le pauvre captif à Mantoue. Il entretenait d'ailleurs avec Galilée un commerce épistolaire.

Rubens, sauf la position, n'était inférieur sur aucun point au brillant seigneur. « Un beau visage, a dit La Bruyère, est une recommandation que l'on porte partout avec soi. » La nature avait donné à notre artiste cette lettre de crédit. Un front vaste et harmonieux, emblème de son intelligence, un œil fait pour le commandement, au regard digne et ferme, des traits d'une pureté exceptionnelle, une bouche mâle, dont une moustache relevée couronnait la lèvre supérieure, puis une barbe élégante, une chevelure soyeuse et bouclée, un air magistral, une tournure fière et chevaleresque lui gagnaient la bienveillance des dames et le respect des hommes. Le costume du temps, chapeau à larges bords avec un gland de soie, collerette de dentelles, pourpoint serré où brilla par la suite une chaîne d'or, manteau jeté sur l'épaule, faisait d'ailleurs ressortir sa bonne mine. Il avait tout ce qui forme un cavalier accompli. Et il n'en possédait pas seulement les

(1) Armand Baschet, *Gazette des beaux-arts*, tome XX, page 421.

dons extérieurs. A un talent déjà robuste, à une instruction variée, il unissait un jugement solide, une élocution facile et de bon goût. Les hommes du Nord ont une aptitude spéciale pour apprendre les langues : Rubens connaissait et parlait sept idiomes : le latin, l'espagnol, l'italien, l'allemand, l'anglais, le français et le flamand. Avec de si nombreuses ressources, des mœurs élégantes, une circonspection naturelle, un esprit porté aux ménagements, il n'était pas extraordinaire qu'il fût partout bien accueilli.

Gonzague et Rubens semblaient faits pour s'entendre : ils ne s'entendirent pas. Lorsque le duc avait engagé le peintre, il le destinait à lui copier des tableaux célèbres ; il ne voulut jamais voir en lui autre chose qu'un copiste. La merveilleuse habileté de main, avec laquelle le Flamand reproduisait tous les styles, ne l'éclaira jamais sur la portée, sur les ressources infinies de cette puissante nature. Il lui avait assigné un rôle dans sa maison, une place dans son esprit, et demeura enchaîné opiniâtrement, aveuglément, à cette idée fixe. Peut-être avait-il des condescendances, de la familiarité avec François Pourbus le jeune, son portraitiste officiel ; Rubens fut toujours tenu à distance, comme un artiste subalterne. Aussi n'osait-il écrire au duc, s'adresser à lui que dans des cas tout à fait exceptionnels ; dans le plus grand nombre des occurrences, il ne levait pas les yeux si haut. Le secrétaire du prince, Annibal Chieppio, lui servait d'intermédiaire, et encore ne lui parlait-il qu'avec la plus profonde humilité, avec une déférence craintive, dont ses lettres nous fourniront les preuves les plus curieuses.

Le confident du souverain était, par bonheur, un homme éclairé, obligeant, bien disposé pour Rubens, qui parlait toujours en sa faveur, sans l'apprécier mieux que son maître. Lui aussi avait ses jours d'humiliation et de douleur; on trouve cette phrase mélancolique dans des instructions qu'il laissa pour ses fils : « Louez, estimez les fonctions publiques, mais ne les ambitionnez pas, car sous l'apparence du miel et des honneurs, j'ai fréquemment trouvé le poison du chagrin. » Pendant un voyage de Gonzague en France, la calomnie ayant essayé de le perdre, il confia au prince lui-même son inquiétude et sa tristesse. Le duc lui écrivit en réponse une lettre si honorable, qu'il faut la citer, les intrigants et les fourbes réussissant presque toujours à circonvenir les grands du monde.

Chieppio, mon très affectionné, j'ai reçu ici votre lettre, à laquelle je veux répondre ces deux seules paroles : ne prenez nul souci de ce que les gens disent, laissez-les débiter ce qu'ils veulent; on a dit du mal de tout le monde, même du Christ; ayez pour vous le témoignage d'une conscience pure, comme je suis certain que vous l'avez, et puis laissez jaser chacun à sa guise. C'est tout ce que j'ai à vous dire en ce moment pour votre consolation.

De Paris, le 28 septembre 1608.

Celui qui vous affectionne.

VINCENT.

Ce billet généreux, par une attention qui en rehaussait la valeur, était écrit tout entier de la main du prince.

Depuis le milieu de l'année 1602, Gonzague avait l'intention d'expédier quelqu'un en Espagne, avec des

présents pour le roi et le duc de Lerme. Comme le premier ministre aimait beaucoup la peinture, il fit copier à Rome, par un certain Pietro Facchetti, tombé depuis deux siècles dans l'obscurité la plus profonde, une dizaine de tableaux célèbres, dont les imitations devaient être offertes au secrétaire d'État, en même temps que des répétitions déjà faites et quelques toiles originales. D'autres présents étaient destinés au monarque. Voici, du reste, la liste des cadeaux, qui prendra tout à l'heure un vif intérêt.

Pour le roi, un carrosse, des chevaux, onze arquebuses, dont cinq à baleines et six rayées, un vase en cristal de roche plein de parfums.

Pour le duc de Lerme, toutes les peintures, un vase d'argent de grandes dimensions, contenant des aromates, deux vases d'or.

Pour la comtesse de Lemos, sœur du premier ministre, une croix, deux flambeaux en cristal de roche.

Pour le secrétaire Pietro Franqueza, chargé des affaires d'Italie, deux vases en cristal de roche, une tenture d'appartement complète, en damas, avec bordure et liserés en toile d'or.

Il fallait que ces présents fussent conduits à destination par un homme entendu, actif, expérimenté. Gonzague n'eut-il pas l'idée singulière de confier à Rubens une tâche si pénible et si ingrate, qu'un entrepreneur de transports, un expéditeur de profession eût beaucoup mieux remplie? Je sais bien que, pour augmenter sa collection de belles femmes, il désirait avoir les portraits de plusieurs jolies Espagnoles et que le peintre avait accepté la commande. Mais au lieu de

mener les bagages, il pouvait aller seul en Espagne; au lieu de diriger le convoi, il aurait pu encore surveiller simplement les tableaux. Le charger d'une autre besogne, de fonctions vulgaires, c'était lui imposer des fatigues, des embarras, des inquiétudes inutiles : on va voir quelles tribulations éprouvèrent la patience du malheureux artiste. Le duc de Mantoue avait au fond, malgré la politesse de son langage et de ses manières, une opinion très mince du coloriste, et il ne jugea pas que l'office de roulier serait humiliant pour un personnage si inférieur. La lettre qu'il lui remit n'était pas adressée au roi catholique, mais au délégué de Mantoue en Espagne. C'était une simple feuille de route donnée à un camionneur. L'expression est d'autant plus juste que Gonzague ne prit même pas la peine d'avertir le sieur Iberti, son représentant dans la Péninsule. Rubens tomba chez lui comme des nues, et demeura stupéfait, quand il apprit qu'on n'avait annoncé au résident ni son départ, ni le but de son voyage. Une lettre du grand homme constate son extrême surprise (1). Enfin, pour achever de mettre en lumière le dédain secret du prince, ajoutons qu'il n'avait pas voulu offrir au duc de Lerme un seul tableau exécuté ou copié par Rubens (2). Le cadeau lui

(1) « Le sieur Annibal Iberti ne se fit pas faute de nous accueillir très civilement, bien qu'il me dit n'avoir reçu aucun ordre du souverain son maître. A ce propos, qui m'avait en quelque sorte stupéfié, je lui répondis avoir la certitude que telle était l'intention de son Altesse, et que le lui trop redire serait superflu. »

(2) Une lettre de Rubens atteste encore ce fait. « Ayant plu à son Altesse Sérénissime de me faire le surveillant et le conducteur des

aurait semblé trop indigne d'un ministre. Les imitations de Pietro Faccheti, à la bonne heure : mais les essais de Pierre-Paul, fi donc!

L'artiste se mit en chemin le 7 ou le 8 mars et débuta par un trait d'inexpérience. Au lieu de s'acheminer vers Gênes, d'où partaient presque tous les vaisseaux qui allaient en Espagne, il se dirigea vers Florence pour gagner Livourne. On lui avait donné un sot conseil, dont il n'avait pu comprendre l'absurdité. Il eut une peine extrême à franchir les gorges des Apennins, avec le carrosse emballé, les chevaux, les caisses pleines de peintures, les autres dons et les bagages. On avait confectionné pour la voiture une espèce de litière, qui fit rire les muletiers de la montagne : vide, elle aurait suffi pour épuiser toutes les bêtes de trait réunies. Force fut d'y renoncer. On dut même faire traîner le carosse par des bœufs et le laisser en arrière. Quand Rubens, dans la capitale de la Toscane, se présenta chez les négociants auxquels il était adressé, il nous apprend lui-même qu'ils lui témoignèrent la plus grande surprise et furent près de se signer, tant une pareille folie les émerveillait. « Ils nous assurèrent, dit le peintre, que nous aurions dû nous embarquer à Gênes et ne pas prendre témérairement le chemin de Livourne, sans avoir reçu l'avis qu'une galère en partance se trouvait dans ce dernier port; tous affirmèrent que je pourrais y attendre inutilement un vaisseau pendant trois ou quatre mois, non sans risque d'être

œuvres d'autrui, sans qu'il s'y trouve un seul coup de pinceau de ma façon. »

obligé, après une si longue inaction, d'aller à Gênes en définitive, comme dans un lieu de délivrance. » Rubens se plaint ensuite des tracasseries que les douaniers lui ont fait subir en chemin, et avoue que la dépense a été considérable, a dépassé toutes les prévisions. Il n'a pas encore atteint les bords de la mer, et déjà il appréhende que les fonds ne viennent à lui manquer. Des courtisans, pour flatter le prince, avaient estimé très bas les frais du voyage; et quand le duc avait fixé la somme, s'étaient récriés d'admiration, portant aux nues sa libéralité. Il donnait, suivant eux, bien plus qu'il ne fallait; et non seulement l'artiste se trouvait largement pourvu, mais la munificence du maître subvenait par anticipation à tous les cas imprévus! « Le souvenir de bien des choses que j'ai entendues dans la bouche même de Son Altesse, m'aiguillonne et m'irrite, » écrit le peintre au secrétaire de Gonzague. « Je ferai ce que je pourrai, dit-il dans un autre endroit, c'est l'affaire du seigneur duc et non la mienne. S'il n'a pas en moi pleine confiance, il m'a donné beaucoup trop d'argent; s'il me croit un honnête homme, il m'en a donné beaucoup trop peu. Car si je venais à en manquer (veuille le ciel nous préserver de cette expérience!) quel tort cela ne ferait-il point à sa réputation? » Voilà quels soucis chagrinaient l'artiste, dès le prologue du voyage.

Rubens cependant fut plus heureux qu'il ne devait l'espérer. Au milieu de ses inquiétudes, il apprit que deux ou trois gros navires de Hambourg venaient, par le plus grand hasard, d'entrer dans le port de Livourne, chargés de grains pour l'Espagne.

Il courut s'entendre avec un des patrons; l'accord allait être fait, lorsque de nouvelles contrariétés survinrent; un autre capitaine promit enfin de transporter Rubens, ses auxiliaires, ses chevaux, ses bagages, et de lever l'ancre le 3 avril. Le peintre eut désormais l'esprit en repos. Le 29 mars, le grand duc de Toscane le reçut de la manière la plus courtoise, lui montrant qu'il connaissait les moindres détails de son expédition, la nature et la quantité des présents, son pays même, ses travaux et l'honneur qu'ils lui avaient mérité. Pierre Paul en fut charmé, *comme étourdi*, se demandant si quelque génie familier renseignait le prince. Ces façons de galant homme ravissaient son amour-propre, qui jusqu'alors n'avait pas été gâté.

L'embarquement eut lieu le 3 avril, comme le patron de la gabarre l'avait promis; la navigation fut heureuse et conduisit l'artiste en vingt-deux jours dans le port d'Alicante. Le voilà donc sur le sol de l'Espagne, croyant ses tribulations finies. Mais il jouait de malheur. A peine avait-il quitté le navire, que le ciel, habituellement couleur d'indigo, s'affubla d'épais nuages. Dès que le convoi se mit en marche, il fut assailli de vents impétueux et inondé d'une pluie torrentielle. Cette tempête survenant si mal à propos était une sérieuse contrariété. Le duc de Lerme avait alors entraîné la cour à Valladolid, au nord de la péninsule, près de son grand domaine de Ventosiglia. Il fallait traverser presque toute l'Espagne, avec des chevaux de luxe, un carrosse emballé, des caisses pleines de tableaux, des présents fragiles. Vingt jours de marche étaient nécessaires.

Pendant vingt jours la pluie ne cessa de tomber en flots intarissables, fouettée par des tourbillons de vent. Le 13 mai enfin, le cortége arriva trempé, ruisselant, à Valladolid. Les animaux avaient très bien supporté cet humide voyage; le carrosse n'avait pas souffert, les objets de cristal n'étaient pas rompus, mais quand on déballa les peintures, elles offrirent un spectacle navrant : les couleurs étaient boursoufflées, moisies, ternies, écaillées, dans un état irremédiable sur plusieurs points, bonnes à détacher avec une lame de couteau, et malgré de fortes caisses, malgré une double enveloppe cirée, les toiles semblaient à moitié pourries. Deux tableaux seulement n'avaient éprouvé aucun dommage, un *Saint Jérôme*, de Quentin Metsys, et le portrait de Son Altesse. Que faire? Quel parti prendre? Il n'y avait pas moyen d'offrir ces œuvres délabrées au duc de Lerme, et pourtant elles formaient le cadeau principal destiné au tout-puissant ministre.

Un nouveau contre-temps aida Pierre Paul à sortir d'embarras. Au moment où le peintre arrivait, la cour, qui avait quitté Valladolid pour le château d'Aranjuez, quittait Aranjuez pour Burgos. Il fallait donc aller la chercher dans le nord de l'Espagne, ou attendre à Valladolid le retour de Philippe III. Ce dernier moyen, étant le plus commode, fut celui qu'on adopta; et comme le prince revint seulement dans la première semaine de juillet, comme la réception eut lieu le 13, le peintre-expéditeur eut deux mois pour aviser et se tirer d'affaire.

On délibéra. L'interprète officiel de Gonzague voulait que Rubens, aidé de quelques Espagnols, brossât

en toute hâte une collection de tableaux. L'Anversois ne goûtait point cet expédient : il témoigna sa répugnance dans une lettre au secrétaire du prince de Mantoue : « Je me sens plus enclin, dit-il, à satisfaire son désir qu'à l'approuver, considérant le peu de temps que nous avons devant nous, l'incroyable insuffisance et négligence de ces peintres, et, ce qui importe fort, leur manière absolument différente de la mienne (Dieu me préserve de leur ressembler en quelque chose!) L'affaire, d'ailleurs, ne sera point tenue secrète : ces mêmes peintres l'iront divulguer partout, et sans tenir compte de mes idées, de mon travail, s'attribueront l'œuvre entière, par un acte d'usurpation. J'en suis d'autant plus persuadé qu'ils entreverront le but, sauront les tableaux destinés au duc de Lerme et les croiront peints pour une galerie publique. Peu m'importent leurs prétentions, et je leur ferais volontiers cadeau de la renommée; mais la besogne étant exécutée ici, tout le mystère se dévoilera, la fraîcheur même du coloris suffira pour le trahir, et cette supercherie aura mauvaise grâce. J'ai d'ailleurs toujours eu pour principe de ne me confondre avec nul autre, si grand qu'il pût être; et puis, si l'on ne fait aucune distinction entre les auteurs, je me trouverais *défloré* très mal à propos pour un ouvrage de mince valeur et indigne de mon nom, qui n'est pas inconnu céans. Si enfin la commission m'eût été donnée telle que je l'eusse voulue, j'aurais pu procurer au duc de Lerme une bien autre satisfaction, avec plus d'honneur pour lui et pour moi; car il n'est pas du tout ignorant des bonnes choses, par cette raison d'abord qu'il y prend plaisir,

et ensuite parce qu'il voit chaque jour tant d'admirables tableaux dans le palais du roi et à l'Escurial, ceux-ci de Titien, ceux-là de Raphaël et d'autres artistes. Je suis demeuré surpris et du nombre et de la qualité; mais en fait de productions modernes, il n'y a rien qui vaille. Je proteste sincèrement que mon but unique en cette cour est le continuel service de Son Altesse Sérénissime, à laquelle je me suis voué dès le premier jour où je l'ai vue. Qu'elle commande donc, qu'elle dispose de moi en cela et en toute chose, et soit assurée que je me conformerai en tout point à ses instructions. Le sieur Iberti a sur moi pareil pouvoir (dans une mesure cependant moins grande), car je suis certain que s'il n'adopte pas mon opinion, c'est dans un parfait sentiment. Il sera obéi. J'écris de la sorte, non pour le blâmer, mais pour montrer combien je me résoudrais avec peine à me faire connaître par des ouvrages peu dignes de moi et de mon Sérénissime Patron, lequel, j'en suis sûr, d'après le bienveillant rapport de Votre Illustrissime Seigneurie, n'interprétera qu'avec faveur toutes mes suggestions. — De Valladolid, le 24 mai 1603. »

La lettre porte pour adresse : « Au très illustre seigneur, mon très respecté patron, le seigneur Annibal Chieppio, secrétaire de son Altesse Sérénissime. »

Nous avons rapporté ce long fragment d'une lettre plus étendue encore, parce que les sentiments et la position de l'auteur s'y réfléchissent avec exactitude. Quelle humilité pour un si grand homme! Quelle déférence à l'égard de ses protecteurs! Cette soumission prouve combien on le traitait de haut dans

la petite cour de Gonzague. Après avoir exprimé toute sa répugnance pour le plan du délégué en Espagne, il s'incline et dit avec résignation : *Il sera obéi*. On voit, d'une autre part, que non seulement le prince n'avait pas voulu offrir au duc de Lerme un seul tableau de Rubens, mais que l'artiste, l'ayant demandé, avait subi l'outrage d'un refus. O stupidité humaine! Sous la résignation et la docilité du jeune artiste perce néanmoins la conscience de sa valeur, non pas une conscience pleine et entière, comme elle dut se manifester par la suite, mais le témoignage indomptable d'une force qui se sent vivante et méconnue.

Les objections de Rubens cependant avaient convaincu le délégué du prince italien. Dans la lettre qu'il écrivit à son maître, il ne mentionne pas son projet d'employer les barbouilleurs espagnols, et relate seulement le dessein arrêté d'un commun accord. Il avise que le Flamand restaurera les toiles endommagées, mais qu'il lui faudra plus d'un mois de travail et que certaines œuvres même sont dans un état incurable. Pour en tenir lieu, l'idée lui est venue de faire exécuter par le peintre *une demi-douzaine de choses bocagères*, motifs très recherchés en Espagne et qui conviennent à une galerie; mais il doute que le temps lui suffise, à moins qu'il ne trouve un jeune homme capable de l'aider. Il avouera au duc de Lerme l'accident arrivé aux peintures, mais en lui annonçant le remède que doit y porter l'*individu* qui les accompagnait.

Rubens donc se mit à l'œuvre. Son immortel pinceau, qu'on n'avait pas jugé digne d'exécuter une

composition originale, fut occupé à restaurer les images de Pietro Fachetti et autres ouvriers en peinture de l'Italie dégénérée. On s'étonne vraiment de sa patience. Quelle mortification ne devait-il pas éprouver, pendant qu'il raccoutrait ces ébauches maladroites? Le résident eut le bon goût de voir combien elles y gagnaient : il manda au souverain que le mal n'était pas aussi grand qu'on l'avait cru d'abord, le peintre des Pays-Bas faisant aux morceaux endommagés d'excellentes retouches. Pour remplacer les deux tableaux qui ne laissaient aucun espoir de guérison, il fut permis à Rubens de choisir et de traiter un sujet selon son goût : il historia une toile où il mit en présence *Héraclite et Démocrite*, œuvre jugée très belle, suivant le rapport du délégué. Quand Philippe III fut revenu et le jour de l'audience fixé, la collection était refaite à neuf.

Cette audience néanmoins attira au peintre une nouvelle avanie. Le duc de Mantoue avait recommandé expressément à Iberti de présenter l'artiste au roi d'Espagne : le résident lui avait montré la lettre, l'affaire était bien convenue et le programme arrêté, une demi-heure avant la réception, d'autant plus que Rubens devait expliquer le mécanisme secret des arquebuses. On entre : l'interprète de Gonzague offre le carrosse, les chevaux, les armes, le vase en cristal de roche. Le prince admire les cadeaux, remercie l'envoyé italien, sans épargner les discours obligeants et les sourires. Pierre Paul croit que le chargé d'affaires va tenir sa promesse; le délégué ne souffle mot de lui, ne le présente pas, ne lui fournit même pas l'occasion de saluer le prince. Un

soudain mouvement d'orgueil lui fit sans doute considérer l'artiste comme un individu trop subalterne pour partager l'honneur de la réception. Le peintre lui-même explique ainsi, dans une lettre à Chieppio, le tour que venait de lui jouer le résident. « Il aurait pu, en même temps, garder pour lui tout l'honneur de la cérémonie, dit-il, et me mettre en mesure de faire à Sa Majesté une révérence, ne fût-elle que muette, l'occasion étant propice et commode, en un lieu ouvert au public et accessible à chacun. Je ne veux pas le prendre en mal (il importe si peu), mais je m'étonne d'une si soudaine métamorphose, d'autant plus qu'il m'avait montré la lettre, où le duc lui recommande expressément de m'introduire (faveur toute particulière de Son Altesse). Si je dis tout cela, ce n'est point que je me plaigne, comme un homme susceptible ou ambitieux de quelque fumée ; je ne me chagrine point d'avoir été mis à l'écart, mais je rapporte sincèrement ce qui a eu lieu, ne doutant pas que le seigneur Iberti aura changé d'intention pour un motif plausible, à moins toutefois que, dans l'excitation du moment, il n'ait oublié ce qui venait d'être convenu. Il ne m'a pas, du reste, donné la moindre explication, ne s'est pas excusé d'avoir ainsi changé tout à coup un programme arrêté une demi-heure auparavant. Je ne lui ai pas fourni, quant à moi, occasion de le faire, et ne lui ai pas dit un mot de l'incident. »

L'affaire en demeura là : n'ayant ni pouvoir, ni fortune, éprouvant le malaise d'un homme méconnu et, chose singulière, n'osant pas compter sur son talent pour vivre, le grand Rubens, le mieux doué

des artistes modernes, fut contraint de digérer cet affront comme les autres.

Chez le duc de Lerme, sa dignité n'eut pas à souffrir. Le lendemain de la réception à la cour, Iberti alla trouver le premier ministre et lui demanda audience, pour lui présenter les dons que Vincent de Gonzague lui destinait. Le seigneur lui répliqua de les faire apporter le jour suivant, dans l'après-midi. Le délégué n'y manqua pas, comme bien l'on pense, et Rubens fut chargé de placer les peintures, qui occupèrent une grande salle et une pièce voisine. Alors le duc entra, en costume de chambre et seul. Il passa une heure entière à examiner les tableaux réunis dans la grande pièce, et croyait avoir fini de s'extasier, de porter aux nues le bon goût et la munificence du prince, quand on lui montra le reste des toiles. Ce fut alors des exclamations de surprise : il s'émerveilla du nombre des peintures, suivant le rapport d'Iberti, *des choses singulières et exquises mêlées à de moindres ouvrages.* » On peut bien les nommer telles, dit le chargé d'affaires, car, pour avoir été retouchées par le Flamand, elles paraissent tout autres qu'elles n'étaient d'abord. » Malgré sa réputation et ses goûts d'amateur, le duc de Lerme ne se connaissait réellement pas en peinture : s'il admira, comme le délégué, le tableau de Rubens, où *Héraclite et Démocrite* formaient contraste, il prit pour des originaux les imitations de Pietro Facchetti, restaurées par une autre main! Le roi, la reine, les dames de la cour, les plus grands personnages, étant venus les voir en cérémonie, les jugèrent également des maîtres fameux qui avaient exécuté les modèles. Ainsi,

en maintes circonstances, sont appréciées les œuvres d'art!

Dans cette réception chez le duc de Lerme, Rubens avait occupé le premier plan, joué le premier rôle. Aussi, dans une lettre où il parle des deux audiences, exprime-t-il heureusement et avec finesse leur caractère opposé. « J'ai assisté ou pris part à la remise des dons : celle du carrosse, *je l'ai vue;* celle des peintures et des vases, *je l'ai faite.* »

Ces deux grandes cérémonies achevées, Rubens commença les portraits que Gonzague lui avait demandés pour sa collection de belles femmes, plutôt par libertinage d'esprit, que par un sentiment distingué de l'art. Pierre Paul le comprenait bien, et ne travaillait qu'avec répugnance à une tâche qui lui semblait inférieure. Sa consolation fut de peindre le duc de Lerme à cheval, grande page dont la belle tournure, dont l'exécution magnifique obtinrent l'approbation générale et passionnèrent Iberti lui-même. Rien, dans les archives de Mantoue, ne donne lieu de croire que le puissant ministre l'en récompensa : il était aux gages de Vincent Ier, il avait fait par son ordre le voyage d'Espagne; en cherchant à plaire au duc pour le compte de son maître, il s'acquittait de sa besogne et gagnait son salaire.

Son rôle de camionneur et de peintre étant achevé, le duc de Mantoue voulait l'envoyer chercher en France des modèles de jolies femmes. Mais l'humilité de Rubens ne put supporter ce nouvel affront. Le docile artiste se révolta; son dépit néanmoins revêtit des formes en harmonie avec sa nature, s'enveloppa de circonlocutions, prit toutes sortes de mé-

nagements. Sa correspondance prouve que la circonspection de sa mère ne l'abandonnait jamais, et le style de ses lettres est même entièrement analogue à celui de Marie Pypelincx. Voyez par quelles insinuations il trahit sa mauvaise humeur, en écrivant au secrétaire de Gonzague :

« Mon très Illustre Seigneur, très respecté,

« Il m'a paru entendre, par la dernière de Votre Illustrissime Seigneurie, que son Altesse Sérénissime persiste dans la volonté de me faire aller en France, volonté qu'elle m'a exprimée avant mon départ. Qu'il me soit permis, à ce propos, de dire mon sentiment sur mon aptitude pour une telle besogne. Si, dans l'intention du prince, ce voyage n'a d'autre but que les portraits, je m'étonne quelque peu qu'il presse autant mon retour, cette affaire n'étant pas capitale et devant, comme tous les projets semblables, entraîner mille conséquences. J'en ai eu personnellement la preuve pendant mes séjours à Rome et en Espagne : l'un et l'autre ont converti en autant de mois les semaines que l'on avait jugées suffisantes. Les choses se passeraient de la même manière en France, le goût des beaux-arts n'étant point étranger au roi et à la reine, comme le démontrent les grands ouvrages interrompus en ce moment, *inopiâ operariorum*. La tâche des portraits à faire, quoique ce soit un prétexte bas, me servirait à obtenir des travaux plus importants, n'était que, par ce genre de commission, le duc ne peut donner à Leurs Majestés une opinion vraie de ce que je suis. Si on me permet de le suggérer, il serait, à mon sens, bien plus sûr et plus avantageux, plus prompt et plus économique de s'adresser à M. de la Brosse ou au seigneur Carlo Rossi, pour les faire traiter par quelque praticien de la cour, ayant déjà peint beaucoup d'images pareilles, sans que je continue à perdre mon temps, à me fatiguer en voyages, à dépenser mes honoraires, pour exécuter des travaux qui me semblent infimes et qui sont jugés vulgaires par tout le monde. Néanmoins, comme un bon serviteur, je m'en remets complétement à la décision du maître et au plus petit mot d'ordre qu'il me donnera. Je le supplie pourtant de vouloir bien m'employer, dans ses domaines ou ailleurs, à des entreprises plus

conformes à mon talent et d'utiliser mon pinceau pour les ouvrages qu'il a fait commencer. Cette grâce, je serai sûr de l'obtenir, dès que Votre Seigneurie aura l'obligeance d'intercéder en ma faveur auprès du duc mon maître; aussi je vous baise humblement la main, avec tout le respect qui vous est dû.

« De Valladolid, l'an 1603. »

Quel mélange de dépit, de fierté secrète et d'ambages obséquieux! C'est vraiment courber trop bas le front d'un grand homme devant un principicule et devant son expéditionnaire, aussi peu clairvoyants l'un que l'autre. Une circonstance devait ajouter au malaise de Rubens : même comme portraitiste, le duc ne le plaçait qu'au second rang; il mettait bien au dessus de lui François Pourbus le jeune, dont Pierre Paul n'était que la doublure. Le peintre humilié en éprouvait un ressentiment légitime; dans toute sa correspondance, on ne trouve pas une seule fois le nom de l'artiste que Gonzague lui préférait.

Ses timides observations agirent sur le duc, et on n'osa point violenter sa répugnance. Le dessein de l'envoyer explorer le beau sexe à la cour de Henri IV fut abandonné. Il put revenir en Italie et demeurer tranquille dans son atelier de Mantoue. On pense qu'il y rentra vers la fin du mois d'avril 1604. Le 2 juin, voulant lui donner une marque de sa haute munificence, Gonzague lui octroya une pension annuelle de 400 gros ducats, payable par trimestre, à dater du 24 mai (1). Je ne sais pas trop ce que valait

(1) On a trouvé dans le *Registre des ordonnances ducales* (folio 104) la note suivante : « 1604. Rubens Pietro Paolo pittore. Commissione, 2 giugno 1604, di metterlo alla provigione di ducatoni 400

un gros ducat, mais le ducat simple étant compté d'habitude à 6 francs 50 centimes, le double ducat ne pouvait dépasser 13 francs. C'était donc un revenu de cinq mille livres, tout au plus, de quatre mille peut-être, que le grand artiste obtenait de son protecteur. Avant cette époque, il devait toucher moins encore, et l'augmentation de ses honoraires fut, à n'en pas douter, la récompense de son zèle, un dédommagement de ses fatigues en Espagne. Comment une si faible rétribution l'enchaînait-elle à la cour d'un prince aveugle, qui le tenait dans une position subalterne, qui lui faisait éprouver le sentiment le plus désagréable pour un artiste, comme pour un savant et un poète, celui de se voir méconnu, estimé bien au dessous de sa valeur et sacrifié à des hommes de rien? Comment n'avait-il pas plus de foi en lui-même, n'espérait-il point gagner par son talent et son travail autant que lui donnait Vincent Ier? Comment l'amour de la gloire ne lui rendait-il pas insupportables des humiliations qui étouffaient son génie? Et les affronts qu'il avait endurés jusqu'alors ne furent point les derniers : on le verra tout à l'heure subir les avanies les plus décourageantes.

Il y a là un phénomène singulier, en opposition avec la conduite habituelle des hommes, qui nécessite une explication. D'où venaient la patience outrée, l'attitude craintive de Rubens, sa peur du besoin, sa défiance de lui-même et de l'avenir? Du malheur qui avait accablé sa famille. Dès son pre-

all' anno, da pagarsi di tre mesi in tre mesi, incominciando dal 24 maggio. »

mier âge, il avait vu autour de lui l'abattement, l'inquiétude et la douleur. Les premières paroles, dont ses oreilles avaient été frappées, avaient l'intonation languissante de la tristesse. Les sujets des entretiens, ce n'était pas des espérances, mais des regrets; les nouvelles apportées de Belgique par la renommée ou par les proscrits envenimaient le chagrin de ses parents, leur montraient comme plus douteuse que jamais la restitution de leurs biens, mêlaient une affliction patriotique à leurs afflictions personnelles et de sanglantes images aux funèbres pensées de l'exil. Les psaumes luthériens que l'on chantait, après avoir soigneusement fermé les portes, étaient choisis parmi les plus mélancoliques, parmi ceux qui imploraient la compassion et la protection divines. L'extrême prudence de Marie Pypelincx ne pouvait inspirer à ses enfants que la circonspection, la réserve et la timidité. Dans cette sombre école de l'infortune, le jeune Rubens prit en conséquence d'humbles sentiments, des habitudes de contrainte muette, de patience, de résignation et de sacrifice. Ces habitudes expliquent seules la longanimité, la soumission de Pierre Paul, le courage excessif avec lequel il endurait une position fausse et la blessante opiniâtreté de Gonzague à ne pas lui rendre justice.

Hélas! la même prostration morale énervait tous ses compatriotes! La ruse et le despotisme de l'étranger, après avoir fait périr sur les champs de bataille ou dans les supplices la fleur de la nation, avait étouffé chez le reste non seulement l'esprit d'indépendance, la résolution et la fierté, mais le

courage, mais le sentiment de la conservation, car une poignée d'Espagnols terrifiait, pillait une ville entière, massacrait une partie des habitants, qui n'essayaient même pas de se défendre et tendaient la gorge aux bourreaux. Ils n'étaient plus les intrépides champions des communes flamandes! Elles n'étaient plus les vaillantes milices bourgeoises de Courtrai et de Beverhout!

NOTES ET SUPPLÉMENTS

I

Histoire de Job, par Bernard van Orley. — N'ayant vu ce retable que d'une manière fugitive, dans la collection de Guillaume II, et sans la liberté d'esprit nécessaire, puisque j'étais obligé de compter les minutes, je l'ai apprécié d'une manière vague et insuffisante (livre iii, chap. x). Depuis qu'il appartient au musée de Bruxelles, j'ai pu l'étudier à loisir et constater qu'il a une extrême importance. Il existe même peu d'œuvres aussi curieuses dans toute la série des tableaux flamands. Comme si l'auteur lui-même en avait une haute opinion, il l'a signé deux fois, la première au bas du panneau central, la seconde sur un pilier. Enfin il porte la date de 1521.

Ce triptyque offre un mélange singulier d'influence italienne et de goût septentrional; mais les éléments d'origine exotique n'ont pas pénétré au fond de l'œuvre et sont demeurés à la surface. Au delà d'une couche très légère, ils disparaissent : on

retrouve intacts l'esprit national, le style flamand. Sur quatre des cinq panneaux, les scènes sont encadrées de motifs d'architecture : ces constructions offrent au spectateur les formes déjà tourmentées de la renaissance italienne; l'art y penche vers son déclin; toutes sortes de recherches, de combinaisons ultra-élégantes dénotent l'âge critique où les ornements dominent le fonds, où les accessoires étouffent le principal. Mais là s'arrête le tribut payé à l'art italien, sauf dans les nus d'un personnage que nous décrirons. Tout le reste porte le caractère flamand le plus décidé.

Le peintre n'a suivi aucun ordre chronologique dans la distribution des scènes. La page du milieu nous montre l'épisode le plus dramatique, la mort des enfants de Job. Le patriarche avait sept fils et trois filles, qui vivaient ensemble dans une parfaite union, dit l'Ancien Testament. Chaque jour, l'un d'eux recevait à dîner tous les autres, et quand le cercle des festins était achevé, le père offrait un sacrifice au Très-Haut, car il se disait : « Peut-être que mes enfants auront péché contre le Seigneur. » Un jour donc que ses fils et ses filles mangeaient ensemble dans la demeure de l'aîné, un vent furieux s'éleva, qui fit crouler la maison.

Ce monument à jour, d'une forme arbitraire, laisse par ses interstices apercevoir la campagne. Ce n'est point la violence d'une tempête qui démolit le sommet et quelques parties du rez-de-chaussée, mais la fureur des démons. Leur troupe hideuse, aux formes fantastiques, occupe le haut de l'image, vomissant le feu par la bouche et le dardant par

les narines. La tragique interruption du festin est rendue avec force et en même temps d'une manière naïve. Quelques héritiers de Job tombent sous la table, que renversent des fragments de colonnes, ou sont culbutés alentour. D'autres convives, plus nombreux, ont pris la fuite, mais sont atteints dans leur course par des pierres qui vont causer leur mort. Renversée, à gauche, sur le socle d'un pilier, une fille de Job appuie sa main contre son front, où elle a été frappée, ne laissant voir qu'un œil plein d'horreur, qui examine la scène affreuse des combles. Le pilier porte l'ambitieuse devise de Bernard van Orley et sa signature :

Elx syne tyt.
Orley.

Chacun son temps. Orley. Près de la femme blessée, un homme au teint sombre, à l'aspect moresque, se sauve comme un éperdu, ne trouvant point encore ses jambes assez rapides ; malheureusement un de ses frères, qui est tombé sur le dos et a perdu sa chaussure, je ne sais comment, se cramponne des deux mains à la jambe du fuyard, qui le remorque et le traîne malgré lui. Voilà deux motifs qu'un peintre italien n'eût certainement pas voulu employer : ils ont un goût de terroir qu'on ne saurait méconnaître. A gauche du pilier, un peu en retraite, un homme qui vient de recevoir une énorme pierre sur la poitrine, est couché à la renverse, le haut du crâne tourné vers le spectateur. Sa figure épouvantée, qu'on aperçoit en raccourci, est d'une vérité admirable, d'une netteté d'exécution prodigieuse ; la

lumière se joue dans ses prunelles transparentes, comme dans des yeux véritables. Un autre enfant du sage Hébreu, sur la joue duquel tombe une pierre de taille, a une physionomie, une attitude à la fois très naïves et très saisissantes : on ne pourrait guère mieux exprimer la terreur et le désespoir. En général, on trouve partout la vigueur unie à l'observation.

Une campagne, où le ciel est d'un bleu verdâtre dans le haut, blanc dans le bas, forme perspective par les arcades et les baies du monument. A gauche, on voit Job offrant à Dieu le sacrifice du dixième jour ; à droite, un épisode que ne raconte point la légende hébraïque : on amène au patriarche tout nu, assis déjà sur le fumier, un gueux qui vient d'incendier sa maison et sa ferme.

L'intérieur de l'aile gauche montre, parmi les nuages, Lucifer causant avec Dieu et lui demandant l'autorisation de tenter Job. Cette scène bizarre, qui forme le prologue de *Faust*, à laquelle Goethe a su donner un caractère grandiose et moqueur, n'éveille ici aucun intérêt, parce que les personnages ont des dimensions trop petites et que le démon est figuré d'une manière burlesque, avec des griffes et une longue queue. Un vaste paysage, un peu fantastique, presque semblable à celui que Bernard van Orley a dessiné sur l'aile gauche du *Jugement dernier*, qui orne l'église Saint-Jacques d'Anvers, se déploie au dessous des interlocuteurs ; au premier plan, les Arabes saisissent les troupeaux de Job. Les têtes des pasteurs et celles des brigands sont si réelles de types et de physionomie qu'elles ont été peintes

d'après nature, sans le moindre doute; mais les troupeaux ne dénotent aucune étude, aucune observation, et paraissent composés d'animaux fantastiques plutôt que de bêtes véritables. Il était donc nécessaire de créer le genre où se sont illustrés les Snyders, les Jean Fyt, les Adrien van Utrecht et les Paul Potter.

L'intérieur du volet droit représente Job debout sur le seuil de son palais et recevant les cruels messages, qui lui annoncent tant d'infortunes. Il écarte les bras, en levant les mains et regardant le ciel, pour exprimer sa résignation : « Dieu me les avait donnés, Dieu me les a ôtés; que son nom soit béni! » Sa belle tête, bien étudiée, pleine de douleur, est un travail d'élite. Elle ne perd de son effet que si on la compare au magnifique personnage incliné devant Job et lui apprenant la plus sinistre nouvelle, la mort de ses enfants. C'est probablement un convive échappé à la mort, car sa robe pourpre, son splendide costume ne siéraient pas à un intendant. Les bras croisés sur sa poitrine, il regarde avec une désolation profonde le père affligé. Des cheveux blancs et une barbe blanche encadrent son visage; les moindres détails de sa figure sont rendus avec un soin minutieux et une vérité frappante. Les Van Eyck eux-mêmes n'auraient pas fait mieux, et ils n'auraient pas fait autrement. Quelques animaux peints sur ce volet sont si mal traités qu'on accuse l'auteur de paresse; il y a un mouton blanc, par exemple, qui a les formes d'un bœuf.

L'extérieur du volet gauche est très bizarre et ne concorde point avec le texte de la Bible. On y voit

dans une chambre à jour la femme du patriarche, assise entre deux de ses amis, dont elle écoute les propos. La coupe en main, dans une attitude nonchalante, elle ne paraît pas beaucoup se préoccuper de la misère et des souffrances de son mari. Au dehors, une frise ornée de bas-reliefs en bronze, répétant plusieurs motifs de la colonne Trajane, court au dessous des colonnes qui soutiennent le plafond de la chambre. Un peu plus bas, dans la rue, Job mourant est couché sur le sol, le dos appuyé contre une pierre où sa tête se renverse, le corps bigarré d'ulcères. Son masque, d'une réalité frappante, doit avoir été peint d'après quelque malade, dans un hôpital. L'artiste n'a fait aucun effort pour l'ennoblir, pour l'idéaliser : c'est la souffrance, l'abattement, les derniers spasmes de l'agonie dans leur prosaïsme tragique. Cette figure crispée attriste et serre le cœur. Le troisième ami de Job, pendant que les deux premiers consolent sa femme, menace le patient d'un gourdin et l'accable d'injures, avec une laide grimace. C'est un vrai type de malandrin du seizième siècle, portant un chapeau jaune d'une forme bizarre, une culotte et une braguette rouges.

Pour le reste, Bernard van Orley n'a pas suivi le texte de la Bible; sa peinture ne fait aucune allusion à l'heureux dénoûment de la légende, aux prospérités nouvelles dont le Seigneur comble Job, voulant rémunérer sa patience et le dédommager de ses afflictions. Dans le haut du volet, l'âme du sage israélite, délivrée de son enveloppe périssable, est emportée vers le ciel par deux anges, cernée d'un auréole qui ressemble à une sphère lumineuse. L'homme si

cruellement éprouvé n'obtient donc pas de récompense sur la terre; il monte, avec ses cruels souvenirs, au séjour de l'espérance et des tardives réparations.

L'extérieur du volet droit commente cette fin douloureuse. Il représente le sort de l'homme juste et celui du méchant après la vie actuelle. La moitié supérieure du vantail nous montre le premier, qui termine ses jours dans un lit à baldaquin : une pieuse femme le soigne, un médecin examine attentivement son urine que contient une fiole. Cette idée ne serait jamais venue à un peintre italien. Vous figurez-vous Paul Véronèse, Titien, Michel-Ange, Raphaël, Léonard de Vinci, Baroche même ou Dominiquin songeant aux urines d'un saint homme qui va obtenir le nimbe des élus? Tout à fait en haut de l'image, on voit Dieu parmi les nuées, recevant le bienheureux affranchi des terrestres épreuves. La moitié inférieure du panneau représente le méchant plongé dans les flammes et tourmenté par d'affreux démons; le pécheur sollicite en vain une goutte d'eau : pour accroître sa souffrance, les maudits approchent une coupe de ses lèvres, sans épancher le liquide. Entièrement nu, le damné atteste par ses formes, par ses belles proportions, l'influence de l'art italien, une science anatomique demeurée pendant tout le quinzième siècle étrangère aux peintres flamands. Qui les empêchait de l'étudier sur place? Dans la patrie d'André Vésale, il me semble qu'on aurait pu se familiariser avec l'organisme du corps humain, sans aller chercher des leçons au dehors.

Les personnages habillés portent les costumes, les armes, les chaussures à la mode en Belgique pen-

dant les vingt premières années du seizième siècle. Les types, les expressions, les attitudes manifestent une observation patiente et clairvoyante de la nature, sans aucune intention idéale. Les gestes sont très accentués, mais n'offrent aucune trace d'élégance italienne, ne dépassent en aucune façon les bornes du réalisme.

Le coloris des cinq panneaux est très vigoureux, très intense, émaillé, lustré, complétement néerlandais; un peu plus d'harmonie et de moelleux dans l'ensemble ne nuirait pas, mais la méthode brugeoise ne s'y prêtait guère, quand l'image atteignait d'assez grandes dimensions.

Au bas du panneau central, l'inscription suivante forme une seule ligne, qui débute et finit par le monogramme peu connu de l'auteur :

 Bernardus. Dorley. Bruxellanus. Faciebat.

Aº. Dni. Mº. ccccc°. xxiº. iiiiª Maï. 

Ainsi Bernard van Orley, en 1521, un an après la mort de Raphaël, peignait encore à la manière flamande et ne révélait que par quelques indices l'action de l'art italien.

Un fait ignoré jusqu'ici, dont je dois dire un mot, c'est que les *Chasses de l'empereur Maximilien*, tapisseries brodées d'après les cartons de Bernard van Orley, appartiennent à la France depuis longtemps et sont conservées dans le garde-meuble de la couronne. La série est demeurée complète jusqu'en 1867, où quatre de ces tentures ont été brûlées au château

de Pau. J'ai vu par hasard une de celles qui existent encore. Elle représente le lancer d'un cerf, qu'un piqueur, menant en laisse un fort limier, débusque d'un fourré de broussailles. Une vaste forêt se déploie autour des chasseurs. Les formes, les attitudes des personnages et des animaux sont dessinées avec raideur, et l'aspect général est assez médiocre.

2

Tableau représentant la famille de Martin de Vos. — Le 15 février 1868, on lisait dans le *Journal des beaux-arts* : « La vente de la collection Van Reuth, qui vient d'avoir lieu à Anvers, n'a pas eu tout le succès qu'elle aurait dû avoir. Parmi les tableaux de cette collection se trouvait une vaste toile, représentant tous les membres de la famille du peintre De Vos et De Vos lui-même. Cette toile, d'une bonne peinture, offrait ceci d'intéressant qu'au dessus de chacun des personnages, se trouvait inscrit, par la main de l'artiste, l'âge du modèle. Vingt personnes se trouvent là réunies, vingt personnes dont il y en a qui ont occupé et occupent encore Anvers de leur renommée. Certes c'était là une œuvre d'un prix inestimable pour la ville. Eh bien, elle l'a laissé passer en d'autres mains pour un prix relativement minime. Ce qui augmente la faute, c'est que la ville avait été prévenue. Nous félicitons son heureux possesseur. »

Quel est ce possesseur?

3

Tableau de Dominique Lampsonius. — Le 15 avril

1868, le même *Journal des beaux-arts* renfermait la note suivante : « On connaît fort peu de tableaux de cet homme célèbre. Il en existe un à Hasselt, à l'église de Saint-Quentin ; il représente un *Calvaire*. Lampsonius fit ce tableau en 1576 pour le maître-autel de l'église. En 1578, il lui était encore dû, sur ce tableau, une somme de 100 florins de Brabant-Liége.

« Cette toile contient un nombre considérable de figures. Le Christ crucifié, les deux larrons et le cheval de Longin sont forts beaux. Cette œuvre est accrochée aujourd'hui au mur du transept, mais à une telle hauteur qu'il est impossible d'en apprécier les mérites.

« Nous espérons que l'on rendra bientôt à cette toile la place que réclament et sa valeur et le nom de celui qui en fut l'auteur.

« Nous devons les renseignements qui précèdent à M. le chevalier de Corswarem qui voudra bien, nous osons l'espérer, nous faire connaître la suite que recevra la présente mise en lumière d'une œuvre digne, à tous les points de vue, d'un intérêt spécial. »

4

Miniature de Hoefnaghel (pages 242 et 243). — N'ayant pas vu cette miniature, quand je l'ai mentionnée dans mon texte, j'ai été contraint d'en parler sur la foi d'autrui, et, comme d'habitude, j'ai lieu de le regretter. Un récent voyage à Bruxelles m'a heureusement permis de la juger par moi-même avec plus d'exactitude. L'encadrement n'a pas l'importance ni la perfection que je lui croyais : ces

arabesques forment un ensemble un peu confus, où domine le caprice, où la licence de l'invention arrive presque partout jusqu'au fantastique. Il y a beaucoup de travail, mais peu de charme. On admire la patience de l'auteur; ses inventions étranges ne séduisent pas, ses motifs bizarres ne sont ni agréables, ni ingénieux. C'est une œuvre dans le goût du seizième siècle, recherchée, mais sans poésie et sans délicatesse.

Le paysage vaut beaucoup mieux. Le panorama de Séville est très bien fait, d'une exécution coquette, et les lois de la perspective y sont fidèlement observées. On aperçoit la ville dans le lointain, sous une couronne de nuages blancs, qui se détachent sur un ciel bleu et produisent un bon effet. La campagne du premier plan est animée de personnages à pied et à cheval, peints d'une touche facile et naturelle. Un cavalier, par exemple, fuit au galop, en frappant sa monture. Un autre individu, qui porte sa femme en croupe sur sa mule, salue des dames qu'il rencontre, enveloppées dans de grandes mantilles. Un vieillard à pied s'éloigne avec son épouse, qui retourne la tête pour voir le dernier groupe. Les arbres ont une verdure légère, où chaque feuille est traitée séparément.

5

Le système historique de M. Taine est une ébauche confuse de ma propre théorie (page 326). — Dans la préface du premier livre que j'ai publié, mes *Études sur l'Allemagne*, qui datent de 1839, je rompais en visière avec l'ancienne critique, la trai-

tais de bavardage inutile ou pernicieux, et déclarais que sans la recherche des principes, des lois et des causes, l'étude de la littérature et des beaux-arts n'a aucune valeur, aucun intérêt, sauf un intérêt vulgaire et anecdotique. Mon premier soin, lorsque j'abordai l'histoire de la peinture flamande et hollandaise, fut donc de chercher comment et pourquoi un si petit coin de terre avait produit une si grande école, une si petite nation enfanté un si grand nombre d'artistes supérieurs. Il y avait là une contradiction entre la faiblesse du peuple, et la force, la richesse, l'abondance de ses productions. L'ancien axiome que la littérature est l'expression de la société, axiome applicable aux beaux-arts, qui reflètent aussi le monde contemporain, ne me semblait rien expliquer du tout : il accuse une similitude entre les œuvres d'imagination et la vie réelle, mais ne va pas plus loin; il n'explique ni la naissance, ni le développement, ni la vigueur, ni les maladies de la littérature et des beaux-arts, ni leur longévité ou leur prompte ruine, ni leurs décadences et leurs régénérations; il n'indique pas pourquoi ils germent et grandissent sur un point plutôt que sur un autre, pourquoi ils prospèrent chez des nations minimes, tandis qu'ils ne paraissent même pas à l'état de larve chez des populations immenses. Si c'est l'état social qui détermine ces phénomènes, il faut donc chercher d'abord ce qui produit l'état social, et la philosophie de l'histoire des arts se confond avec la philosophie de l'histoire du genre humain. L'étude me le démontra bientôt de la façon la plus claire, et la philosophie de l'histoire politique n'existant point, sauf à l'état d'idées frag-

mentaires, de notions incomplètes et insuffisantes, j'arrivai à formuler du même coup la philosophie de l'histoire des nations et la philosophie de l'histoire des arts, puisque les mêmes causes déterminent le sort des peuples et le caractère, les vicissitudes, la destinée des écoles. Ces forces génératrices sont au nombre de sept : 1° le climat ; 2° la nature du sol ; 3° la race ; 4° les idées religieuses, politiques, sociales et autres ; 5° les circonstances historiques ; 6° les grands hommes ; 7° les instincts et les facultés de la multitude.

Quatre de ces principes agissent d'une manière toujours pareille, le climat, le sol, la race, la foule considérée en tant que foule : c'est ce que je nomme les causes immobiles ou invariables ; les trois autres causes exercent une action qui change dans le cours du temps, les idées, les circonstances historiques, les grands hommes : c'est ce que j'appelle les causes mobiles ou variables.

A ces deux groupes de forces productives j'ai rattaché, comme un fruit à sa branche, toutes les œuvres de la littérature et des beaux-arts : je crois en avoir expliqué la génération, les formes, les vicissitudes, avec la rigueur, la logique et la netteté que réclame désormais la science. J'ai de plus la prétention de n'avoir pas inventé un système, mais d'avoir présenté à la nature un miroir fidèle, où ses traits se sont exactement réfléchis. Là est ma force : de là vient ma confiance dans une théorie fondée sur l'observation du monde réel et des faits historiques.

Je ne donnerai aucune explication relativement aux sept catégories de principes que j'ai vus fonctionner sous mes yeux. Mon premier volume, publié

pour la première fois en 1844, leur est presque entièrementconsacré. Je me bornerai à dire que pour comprendre enfin le mécanisme de l'histoire, j'aila suivi méthode énumérative préconisée avec tant de force et de raison par Descartes. Si l'on ne commence pas, en toute chose, par compter les éléments d'un sujet, on ne peut rien édifier de solide; on néglige des données capitales, on cherche et on tâtonne sans cesse, au lieu de pénétrer hardiment au fond de la matière, d'en saisir les fibres intimes et les lois essentielles.

Bien longtemps après que j'eus imprimé ces considérations, M. Taine ayant entrepris d'écrire l'histoire de la littérature anglaise, puis ayant été chargé d'exposer successivement à l'École des beaux-arts l'histoire de la peinture dans les divers pays de l'Europe, s'est demandé, comme un esprit bien fait, de quelles sources découlaient la littérature et les arts, quelles puissances dirigeaient leur cours et en variaient les sinuosités. Il n'a pas cru que les travaux de l'imagination fussent un produit du hasard, que la naissance, le développement, la vigueur, la décadence et les aberrations des écoles fussent de capricieux phénomènes, sans causes, sans règles, sans liens avec la vie générale. La vieille critique française, prétentieuse et sotte, frivole et impérieuse, bourgeoise et ignorante, eût sauté par dessus la question, eût regardé comme inutile de la traiter, puis, avec l'audace des fanfarons ineptes, se serait plongée, noyée dans les détails. M. Taine, au contraire, a voulu savoir comment naissent, se développent et périssent les arts et les littératures. Voici quelles origines il leur attribue, quels mobiles

lui paraissent déterminer leur sort et leurs phases diverses.

Premièrement *la race*. Non pas la race nationale, la constitution particulière du peuple où sont créées les œuvres d'imagination, poèmes, travaux plastiques et pittoresques, mais la conformation spéciale de l'artiste et du groupe d'artistes qui l'environne.

Secondement *le milieu*, c'est à dire l'état social, la littérature et les beaux-arts réfléchissant la société qui les entoure, les croyances, les mœurs, les habitudes, les fêtes contemporaines, les tendances joyeuses ou tristes des esprits, les conditions propices ou défavorables dans lesquelles vit la nation. La formule du professeur est même beaucoup plus restreinte : *L'œuvre d'art est déterminée par un ensemble qui est l'état général de l'esprit et des mœurs environnantes*. Cette loi porte l'artiste et le poète à créer un personnage idéal, qui représente leur époque et obtient d'autant plus de succès qu'il la représente mieux.

La troisième cause est ce que M. Taine appelle *le moment*, c'est à dire la disposition particulière dans laquelle se trouvent l'auteur et la nation, quand l'œuvre d'art ou de littérature voit le jour, c'est à dire encore les circonstances spéciales qui président à son enfantement.

Voilà tout. Jamais M. Taine ne sort de ces trois formules, n'abandonne ce genre de considérations, n'examine les beaux-arts et la littérature par d'autres lucarnes, d'abord parce que c'est un écrivain systématique, dans le sens favorable du mot, c'est à dire cherchant à se rendre compte des choses et tenant aux explications qu'il a trouvées; ensuite, parce qu'il

a renoncé, comme il le déclare lui-même, aux questions abstraites et générales de l'esthétique, pour s'en tenir aux questions de genèse historique. « Notre philosophie, dit-il, est moderne et diffère de l'ancienne en ce qu'elle est historique et non dogmatique, c'est à dire en ce qu'elle n'impose pas de préceptes, mais constate des lois. »

Examinons donc ce système et jugeons cette méthode que l'auteur reproduit partout, dans son *Histoire de la littérature anglaise*, comme dans ses leçons de l'École des beaux-arts.

Sauf la vertu productive attribuée à la race de l'artiste et des autres artistes groupés autour de lui, ne reconnaît-on pas, au premier coup d'œil, dans cette théorie l'axiome de M. de Bonald : *La littérature est l'expression de la société?* M. Taine n'a fait que séparer, que fractionner cette maxime en deux propositions; l'une : « La littérature et l'art expriment l'état « général de la société »; l'autre : « la littérature et l'art expriment le caractère spécial de la société, au moment où l'œuvre est produite ». Ce n'est là, je le répète, qu'une subdivision introduite dans une idée juste, mais insuffisante, qui ne la modifie pas sensiblement, ni d'une manière très utile.

La littérature et les beaux-arts ne sont pas, tant s'en faut, de purs reflets, de simples images. Cette définition mesquine les abaisse et leur fait injure. Leur ressemblance avec le monde contemporain, avec la société ambiante, n'a pas seulement pour principe un acte d'imitation; l'artiste et le poète ne sont pas seulement des copistes. Les analogies les plus profondes de leurs travaux et de l'état social

tiennent, comme je l'ai démontré, à ce qu'ils puisent aux mêmes sources que la vie réelle, à ce qu'ils subissent les mêmes influences. Le climat, par exemple, qui produit dans les mœurs, les goûts, les passions, les habitudes des peuples, certains effets en harmonie avec sa nature, produit sur l'artiste et sur son œuvre des effets analogues, d'une manière directe et sans qu'il y ait le moindre travail d'imitation. Il en est de même pour les autres causes. En un siècle religieux, un poëte qui partage les croyances de son temps, exprime sa piété, sans songer à peindre celle de son voisin. Pour me résumer en une seule phrase: la littérature et l'art ont les mêmes origines que la société contemporaine. Si l'on veut saisir, montrer leurs causes, force est donc d'expliquer d'abord la génération de l'état social. Celui-ci est lui-même un effet, un résultat, et l'on ne peut donner une conséquence pour un principe.

Remarquez, d'ailleurs, combien ce mot de société est immense, vague et complexe. Évidemment il exige une analyse. Or, quand on en sépare les éléments, il faut les rattacher à des causes diverses, et ces causes sont celles que l'étude m'a indiquées.

Si M. Taine avait fait ce travail de distinction et de classification, il aurait vu les sociétés naître, grandir et mourir sous les sept influences caractérisées dans mon premier volume; il aurait compris le système organique de l'histoire des nations, et en même temps les lois vitales de la poésie et des beaux-arts. Au lieu d'envisager la race uniquement dans l'artiste et dans ses émules, il l'aurait considérée dans la nation même; il y a en effet des races, des

peuples, qui sont doués du sentiment poétique et du sentiment des beaux-arts, ou qui en sont dépourvus. Mais quand vous considérez le producteur, le poète ou l'artiste, ce n'est plus une question de race que vous traitez; c'est un problème d'organisation individuelle. Il n'y a influence de race, que là ou il y a des aptitudes héréditaires, des facultés permanentes, et le talent ne se transmet pas. M. Taine, si ces considérations ne lui avaient échappé, aurait écrit un chapitre spécial, comme je l'ai fait moi-même, pour étudier l'initiative particulière des grands hommes, initiative qu'il a complétement oubliée, en sorte qu'il est parvenu à faire de l'histoire une machine où la personnalité humaine ne remplit aucune fonction. N'a-t-il pas imprimé cette phrase : « Lorsque nous avons considéré la *race*, le *milieu*, le *moment*, c'est à dire le ressort du dedans, la pression du dehors et l'impulsion déjà acquise, ***nous avons épuisé non seulement toutes les causes réelles, mais encore toutes les causes possibles des mouvements.*** » Quelle singulière illusion! Et les six classes d'idées, qui exercent sur les faits historiques, sur les destinées de la race humaine une action si profonde, ne pas même leur avoir accordé une place, ne pas leur avoir consacré la moindre étude!

Je le répète donc, la théorie de M. Taine, dont on a fait un si grand bruit, n'est qu'une ébauche confuse de la mienne, une tentative insuffisante pour résoudre des problèmes que j'avais traités avant lui. En poussant plus loin la réflexion, en creusant davantage son sujet, il serait arrivé aux mêmes conséquences, la nature n'ayant pas deux manières d'être

et de produire. S'il est sincère et met la vérité au dessus des questions d'amour-propre, il adoptera mes catégories, avec toutes leurs déductions, et posera enfin le pied sur cette terre ferme, devant laquelle il est si longtemps resté en panne.

Mais, chose étrange au dernier point, il ne semble pas voir jusqu'à présent qu'elle se déroule sous ses yeux. En publiant la première des sept leçons où il a résumé l'histoire de la peinture flamande, il mettait au bas d'une page cette note bienveillante et singulière, concernant mon premier volume : « Ce premier volume renferme plusieurs idées générales, toutes dignes d'attention. » Je le crois bien qu'elles méritent l'attention et surtout la vôtre, ô mon cher confrère! puisqu'elles renferment la science que vous avez cherchée en homme de mérite, que vous n'avez pas découverte et que j'avais fondée à votre insu. Allez où vous voudrez, ma sympathie vous suivra partout, car vous portez mon nom inscrit sur votre voile.

Les recherches théoriques de M. Taine, au reste, ont déjà produit un excellent résultat, dont je me félicite. Grâce à la publicité dont il dispose, à l'appui dévoué que lui prête une grande maison de librairie, elles ont tourné les regards du public et l'attention d'un corps soutenu par l'État vers des problèmes essentiels, que conspuait la vieille critique. En octobre 1865, l'Académie des beaux-arts mettait au concours pour le prix Bordin la question suivante :

« Rechercher et démontrer le degré d'influence qu'exercent sur les beaux-arts les milieux nationaux et politiques, moraux et religieux, philosophiques et scientifiques.

« Faire ressortir dans quelle mesure les artistes les plus éminents se sont montrés affranchis ou dépendants de cette influence. »

J'écrivis presque aussitôt à l'Académie des beaux-arts que j'avais traité à fond, depuis vingt ans, la question proposée par elle, dans un volume qu'on venait justement de réimprimer. Voici la réponse qui me fut adressée le 22 novembre 1865 :

« *Le Secrétaire perpétuel de l'Académie à M. Alfred Michiels.*

« Monsieur,

« L'Académie a reçu l'exemplaire que vous avez bien voulu lui offrir du tome Ier de votre *Histoire de la Peinture flamande.* Elle me charge de vous transmettre ses remerciements et de vous informer que votre ouvrage a été déposé dans la bibliothèque de l'Institut.

« Je dois vous faire connaître, en outre, que l'Académie ne porte de jugement que sur les travaux qui lui sont adressés pour concourir aux questions spéciales proposées par elle et insérées dans ses programmes.

« Pour pouvoir prendre part au concours Bordin de 1867, il faudrait déposer au secrétariat de l'Institut un mémoire manuscrit sur la question que vous avez trouvée reproduite par les journaux, et joindre à ce manuscrit votre nom sous pli cacheté. Le terme de rigueur pour le dépôt des mémoires a été fixé au 15 juin 1867.

« Agréez, monsieur, l'assurance de ma considération la plus distinguée. »

Les règlements de l'Académie des beaux-arts lui prescrivant une marche invariable, il n'y avait rien à répondre. Mais, d'une autre part, donner à mon travail une nouvelle forme, en éliminer toutes les observations trop spéciales qui concernent uniquement la peinture des Pays-Bas, c'était une entreprise fastidieuse que je n'avais ni le courage ni le temps

d'accomplir. Je laissai donc les choses suivre leur cours ordinaire, me félicitant d'ailleurs de la lutte officielle, qui allait ajouter un intérêt de circonstance à l'intérêt capital des problèmes que j'ai la ferme conviction d'avoir résolus. Le concours a eu lieu, le prix a été décerné; comme je n'assistai pas à la séance, j'ignore qui l'a obtenu et quelles idées renfermait le mémoire. Elles ont, m'a dit un journaliste, la plus grande similitude avec les miennes; mais pas une feuille publique n'en a dit un mot. De sorte qu'il me faut maintenant aller à la découverte. Ayant compris, expliqué le système vital, le mécanisme organique des sociétés humaines, les lois de leurs destinées, comme les principes générateurs de leurs créations positives ou idéales, j'ai la patience des hommes qui ne doutent point.

Quant à l'expression de *milieux*, il faudra y renoncer : elle est détestable, elle obscurcit et embrouille toutes les questions. Si le climat ou la température forme réellement un milieu, le sol, la race, les idées, les grands hommes ne sont pas des milieux. A ce terme impropre, on doit substituer les mots d'*influence* et d'*action*, que j'ai employés tout d'abord : influence du climat, influence du sol, action de la race, des idées politiques, sociales, religieuses, des circonstances historiques, influence des grands hommes, influence de la multitude.

6

JOSSE VAN WINGHEN (page 355). — Né à Bruxelles en 1544, aimant avec passion l'art du coloris et

n'épargnant aucun effort pour s'instruire, il alla très jeune étudier au delà des monts et passa quatre ans chez un cardinal. Étant revenu dans les Pays-Bas, il obtint la faveur du duc de Parme. Il fit à cette époque plusieurs beaux ouvrages, parmi lesquels on admirait surtout, dit Van Mander, un tableau d'autel représentant la *Cène*, qu'il avait peint pour Sainte-Gudule ou pour Saint-Géry; Paul *de Vries*, ou *Le Frison*, fils de Jean Vredeman, en avait traité la partie architectonique. On voyait encore à Bruxelles, chez le docteur Jean Mytens, une belle toile, qui figurait *Dalila coupant les cheveux de Samson*, et chez un autre bourgeois une *Conversion de saint Paul*, très naturellement figurée.

Josse van Winghen n'habitait pas sans inquiétude sa ville natale, ses opinions religieuses n'étant pas des plus orthodoxes; il feignit donc un amour excessif pour les voyages, résigna sa place de peintre officiel à Otho Vænius et prit le chemin de Francfort en 1584, avec toute sa famille. Au bord du Mein, il exécuta un grand tableau, où l'on voyait la Belgique opprimée, sous les traits d'une femme nue, liée comme Andromède aux flancs d'un roc; le Temps, accouru à tire d'aile pour la délivrer, commençait à rompre ses chaînes. Plus bas, la Religion, tenant la Bible en main, était foulée aux pieds par la Tyrannie, couverte d'une armure et brandissant une épée. Ce morceau fut acquis par un marchand d'Hanau, qui aimait beaucoup les arts et s'appelait Daniel Forreau.

Josse van Winghen traita deux fois, avec de légères variantes, une donnée moins sérieuse : Apelles

devenant amoureux de la belle Campaspe, tandis qu'il exécute son portrait devant Alexandre. Une de ces images passa encore dans la maison du négociant d'Hanau; la seconde, dans le palais de l'empereur Rodolphe. Toutes deux se trouvent maintenant réunies à Vienne : elles sont signées, l'une et l'autre : *Jodocus a Winghe.* Betty Paoli les juge brièvement : « Les tableaux de Winghen que possède le Belvédère, prouvent, dit-il, à quel point l'art des Pays-Bas avait fini par se noyer dans l'art italien. Ses deux morceaux figurant le célèbre Apelles, qui dessine les formes de Campaspe, sont tout à fait conçus, agencés, traités à la manière vénitienne. »

A l'époque où Van Mander composait son livre, un docteur de Francfort, grand amateur de peinture, avait chez lui une *Andromède* peinte par Josse, qu'on trouvait fort belle, et plusieurs portraits excellents. A Middelbourg, en Zélande, le collectionneur Wyntjes montrait aux curieux l'épisode de Phinéas transperçant Zimri et Cosbi, sujet d'autant plus leste et plus attrayant que les personnages étaient de grandeur naturelle. Josse avait aussi représenté en quatre tableaux les fourberies des femmes. Ces données licencieuses charmaient l'empereur Rodolphe, qui excitait les Sadeler à graver les compositions de Van Winghen. De temps en temps, néanmoins, l'artiste personnifiait les graves idées qu'inspirait son époque : il avait ainsi représenté la Justice venant au secours de l'Innocence, la protégeant contre les fureurs de la Tyrannie.

Quoiqu'il possédât un vrai mérite, Josse produisait peu de tableaux, parce qu'il n'était point assidu au

travail, aimait fort les divertissements et recherchait la société. « Mais ce n'était pas un ivrogne ou un soulard, dit gravement Karel van Mander; un pot de vin lui suffisait, et son principal plaisir consistait à passer le temps au milieu d'agréables causeries. »

Il mourut en 1603, à Francfort-sur-le-Mein, âgé de 59 ans. Son fils Jérémie van Winghen suivit ses traces. Les planches des Sadeler donnent une opinion très avantageuse de ses peintures. Avec autant de science, d'invention, de facilité que Barthélemy Spranger, Josse avait le goût plus délicat.

7

Renseignements sur la famille d'Otho Vænius (page 352).—Ces détails peu connus se trouvent dans les notes jointes par M. Van Grimbergen au livre intitulé *Historiche levensbeschryving, van P. P. Rubens*, qui n'est qu'une traduction du volume de Michel. La langue flamande n'étant guère comprise hors de la Belgique, nous croyons devoir les traduire.

« Otho van Veen est né à Leyde en 1556.

« Cornélis son père, chevalier, seigneur de Hogeveen, Desplasse, Vuersе, Draakensteyn, etc...., descendait de Jean van Vene (sic), un des trois enfants naturels que Jean III, duc de Brabant, eut d'Isabeau van Vene, dite Ermengarde de Vilvorde.

« Le duc son père lui assura un revenu de douze mille réaux, en lui donnant la châtellenie de Rode-le-Duc, transmission que l'empereur Charles IV confirma par des lettres du 1er septembre 1354, neu-

vième année de son règne. Ce Jean van Vene fut enterré dans une chapelle de l'ancienne abbaye de Villers; sur son tombeau, orné de ses armes, on lit une épitaphe qui commence ainsi :

Hic de Vena Joannes de Brabantia
Bastardus is Ducis unus
Hic debiles parit Claudis dedit, etc.

« Butkens dans ses *Trophées sacrés et profanes du duché de Brabant* (t. Ier, page 448) rapporte que la branche masculine de cette famille s'éteignit vers l'an 1460, mais il n'avait pas à ce sujet de renseignements positifs.

« Lorsqu'en 1666 la femme du gentilhomme Ernest van Veen mourut, ce noble suspendit au dessus de sa porte son écusson et celui de son épouse. Les hérault d'armes et l'officier fiscal s'autorisèrent de cette circonstance pour lui faire un procès devant le conseil souverain du Brabant. Ils citaient le passage de Butkens et prétendaient que la race des Van Veen avait cessé d'exister. Mais Ernest prouva si bien sa descendance et par des preuves si manifestes que le conseil lui donna gain de cause. Nous omettons la longue sentence qu'il rendit et que l'on possède encore; on y remarque les phrases suivantes :

« Attendu que ledit Jean van Veen a procréé, entre autres enfants issus de légitime mariage, messire Cornélis van Veen, né vers l'an 1521, lequel fut pendant son existence seigneur de Hogeveen, Desplasse, Vuerse, Draakensteyn, etc., bourgmestre de Leyde;

« Attendu que le même chevalier Cornélis a pro-

créé en légitime mariage douze enfants, entre autres Simon van Veen, chevalier, seigneur de Hogeveen et des fiefs mentionnés plus haut, son fils aîné; Jean van Veen, gouverneur de l'île Terschelling, en Frise, et Otho van Veen, aïeul du défendeur, un des grands officiers du Brabant, lequel à son tour a procréé en légitime mariage divers enfants, etc... »

« Cornélis van Veen fut un des quarante membres du sénat de Leyde; en 1565, on le nomma bourgmestre; en 1570 et 1571, il administra l'hospice des orphelins. Au moment où éclatèrent les troubles des Pays-Bas, il fut contraint de faire sa profession de foi politique et, s'étant déclaré pour les Espagnols, il quitta le territoire des Provinces-Unies, démarche qui entraîna la confiscation de toutes ses seigneuries et de tous ses biens, au profit du gouvernement hollandais.

« Il se retira à Liége avec ses parents. Dans cette ville ecclésiastique, Otho devint page du prince Ernest de Bavière, électeur de Cologne et évêque de Liége, qui l'envoya plus tard comme chargé d'affaires à l'empereur Rodolphe. »

Les autres renseignements que contient cette notice se trouvent dans mon texte. Je me bornerai donc à traduire encore quelques phrases :

« Après son retour dans la Néerlande, Otho choisit Anvers pour y fixer sa demeure. En 1594, il fut reçu membre de la corporation de Saint-Luc; en 1603 et 1604, jusqu'au mois d'octobre, il remplit les fonctions de doyen. Ses comptes administratifs sont tous signés du prénom Otho, et non pas Otto, comme on l'orthographie généralement. Il habitait la maison

dite *du Prince*, où demeure de nos jours M. Storms, dans la rue alors appelée *Vuilnis straet*, et maintenant *Bargie straet*.

« Il eut de sa femme, Marie Loots, sept enfants légitimes : Anne, Cornelius, Gertrude, Suzanne, Marie, Agathe, Catherine.

« C'était un habile dessinateur; Antoine Tempesta et les frères Van Lara ont beaucoup gravé d'après lui. »

8

Liste des ouvrages d'Otho Vænius que possède la ville d'Anvers (renvoi de la page 359) :

1. Zachée sur le figuier. Au Musée, n° 243.
2. La Vocation de saint Mathieu. *Ibid.*, n° 244.
3. Saint Nicolas jetant une bourse pleine d'or à une pauvre famille. *Ibid.*, n° 245.
4. Saint Nicolas faisant arriver miraculeusement un vaisseau chargé de grains dans la ville de Myre affamée. *Ibid.*, n° 246.
5. Portrait de Jean Miræus, quatrième évêque d'Anvers, figure à mi-corps. *Ibid.*, n° 247.
6. Saint Paul à Césarée, devant le préteur Félix. *Ibid.*, n° 248.
7. Jésus tenant sa croix et entouré des pécheurs repentants, David, l'Enfant prodigue, Madeleine et le bon larron Dismas. Dans la cathédrale.
8. La Vierge allaitant le petit Jésus, devant saint Joseph et saint Jean-Baptiste enfant. *Ibid.*
9. La Cène. *Ibid.*
10. La Résurrection de Lazare. *Ibid.*
11. La Résurrection du fils de la veuve. *Ibid.*

12. Le Martyre de l'apôtre saint André. Dans l'église paroissiale de ce nom.

13. Le Sauveur tenant le globe du monde dans sa main, panneau central. Même église, dans la chambre des marguilliers.

14. Jésus s'entretenant avec les apôtres Philippe et André. Volet droit du tableau précédent.

15. Jésus tendant la main à saint Pierre qui marche en tremblant sur les eaux. Volet gauche du n° 13.

16. L'Adoration des bergers, panneau central. Dans la chapelle de Saint-Nicolas, située Longue Rue Neuve.

17. Portrait de Simon Rodriguez Peretti, baron de Rodes, mort le 23 mai 1618, fondateur de l'hospice Sainte-Anne; près de lui, son fils; derrière lui, saint François d'Assise. *Ibid.*, intérieur de l'aile droite.

18. Anna Lopez, femme de Simon, avec sa fille Gracia; derrière elle, la Visitation. *Ibid.*, intérieur de l'aile gauche.

19. Le prêtre Zacharie portant un agneau. *Ibid.*, extérieur de l'aile droite.

20. Le prêtre Zacharie allant au devant de la Vierge, pour l'introduire dans le temple. *Ibid.*, extérieur de l'aile gauche.

21. Le Sauveur couronné d'épines. Dans l'église paroissiale de Saint-Paul. P. Vischers attribue ce tableau, que je n'ai pas vu, à Otho Vænius, mort le 6 mai 1629. Pourtant, le cadre en bois sculpté, qui environne l'image porte une inscription funèbre plus récente, l'épitaphe de Pierre Marcellis, maréchal des logis, mort à plus de cent ans, le 29 octobre 1652. Avait-il fait exécuter la peinture et laissé le cartou-

che vide? C'est ce que l'examen de l'ouvrage permettrait seul de décider.

22. Une *Résurrection du Sauveur* décorait autrefois l'église de la citadelle; mais le tableau, cruellement maltraité par l'artillerie, fut vendu aux enchères en 1832, avec d'autres débris, après la capitulation de la place.

9

Lettre de grace octroyée a Jean Rubens. — Nous, Clément Nymptsch, gouverneur, Jacques Schwartz, conseiller, et Martinus Dentatus, receveur à Siegen, déclarons publiquement ce qui suit :

Il y a sept ans environ que Jean Rubens, pour des causes tout à fait graves et bien connues de lui, a été conduit dans le château de messire Jean, comte de Nassau Catzenelnbogen, etc., notre noble et gracieux seigneur, où il aurait pu être retenu à perpétuité; néanmoins il a obtenu dudit gracieux seigneur, comme adoucissement à sa peine, la permission de demeurer ici à Siegen et d'y habiter tranquillement sa maison, clémence dont il se loue beaucoup; toutefois il a depuis longtemps prié et insisté presque sans relâche, pour que notre gracieux seigneur voulût bien le laisser établir son domicile dans un lieu plus rapproché des Pays-Bas, afin qu'il pût s'y procurer des ressources, nourrir en tout honneur sa pauvre femme et ses enfants, et de plus échapper, dans une certaine mesure, au péril qu'il craint chaque jour, à la tristesse perpétuelle qui en est la suite; en conséquence, notre seigneur nous a remis ses pouvoirs et nous a fait ordonner de nous réunir pour délibérer

ensemble sur la faveur que demande ledit Rubens, pour examiner si on doit lui permettre d'aller s'établir dans une ville plus rapprochée des Pays-Bas et à quelles conditions; nous nous sommes donc consultés de toutes les manières à l'occasion de ces choses, confiées à notre prudence par notre gracieux seigneur; nous avons tout pesé avec le plus grand soin et, après avoir suivi la marche habituelle, nous avons arrêté avec ledit Rubens les conventions suivantes :

Premièrement, après son départ pour se rapprocher des Pays-Bas, ledit Rubens sera tenu, comme il reconnaît qu'il y était obligé pendant son séjour ici, de se présenter personnellement, chaque fois qu'on l'en requerra.

2° Il est expressément convenu que ledit Rubens évitera les terres patrimoniales du noble et haut seigneur Guillaume, prince d'Orange, etc., et qu'il n'aura pas le droit de fixer sa demeure dans aucun domaine du prince.

3° Ledit Rubens, pour les causes à lui connues, devra éviter la personne du noble prince, et par là se préserver du péril et d'une plus grande exaspération.

Sur les points susdits, par suite des pouvoirs qui nous ont été confiés et avec l'assentiment de notre gracieux seigneur, nous avons arrêté qu'il lui sera permis et facultatif de transporter son domicile, fixé jusqu'à présent ici, dans un lieu plus rapproché des Pays-Bas, les domaines du prince exceptés, à son choix et à sa convenance, et de partir aussitôt qu'il lui plaira, sans que ni ledit gracieux seigneur, ni aucun de ses serviteurs et sujets, ni personne autre,

y mette empêchement; on lui prêtera au contraire, à l'instant de son départ, tout le secours possible. Mais il est expressément ordonné audit Rubens qu'il fasse connaître chaque année par écrit, à notre gracieux seigneur, le lieu de son futur séjour, afin que l'on sache toujours où le trouver, en cas de besoin.

Pour prouver son désir d'exécuter fidèlement ces conventions, ledit Rubens nous a donné sa main en guise de serment personnel, avec un entier consentement et les plus fortes promesses; de même que nous, susnommés, avons promis au nom de notre gracieux seigneur, qui nous a remis ses pouvoirs, de les suivre et exécuter fidèlement.

En foi de quoi nous avons dressé en double le présent acte, pour servir de témoignage à l'avenir, et avons signé les deux copies, de même que ledit Rubens, et, pour preuve surérogatoire, y avons apposé le sceau de notre gracieux seigneur, le nôtre et celui dudit Rubens, et avons gardé entre nos mains un des actes destiné à notre gracieux seigneur, et avons laissé l'autre audit Jean Rubens, afin qu'il lui serve de garantie à l'avenir, le tout sincèrement et sans fraude.

Fait à Siegen, le quinze mai mil cinq cent soixante-dix-huit.

Clément Nymptsch,
Martinus Dentatus.

N. B. Les sceaux du comte Jean et de Rubens sont détruits, de même que les signatures de Rubens et de Schwartz.

FIN DU TOME SIXIÈME

TABLE DES MATIÈRES

CHAPITRE XXIV

LUCAS DE HEERE ET MARC GÉRARDS

CHAPITRE XXV

KAREL VAN MANDER ET SON FILS

CHAPITRE XXVI

LES PEINTRES PROVINCIAUX SOUS PHILIPPE II

CHAPITRE XXVII

DÉVELOPPEMENT DU PAYSAGE

CHAPITRE XXVIII

DÉVELOPPEMENT DU PAYSAGE

CHAPITRE XXIX

DÉVELOPPEMENT DE LA PEINTURE D'INTÉRIEUR

CHAPITRE XXX

MARINES ET BATAILLES

CHAPITRE XXXI

FLEURS ET ANIMAUX

CHAPITRE XXXII

DÉVELOPPEMENT DU PORTRAIT

CHAPITRE XXXIII

SCÈNES FAMILIÈRES ET TABLEAUX DE FANTAISIE

LIVRE QUATRIÈME

ÉCOLE D'ANVERS

CHAPITRE PREMIER

LES MAITRES DE RUBENS

CHAPITRE II

ENFANCE DE RUBENS

CHAPITRE III

PREMIÈRES ÉTUDES DE RUBENS ET SON SÉJOUR EN ITALIE

NOTES ET SUPPLÉMENTS

FIN DE LA TABLE DES MATIÈRES

CORRECTION A FAIRE

Page 264, ligne 6, au lieu de *verve*, lisez *réserve*.

